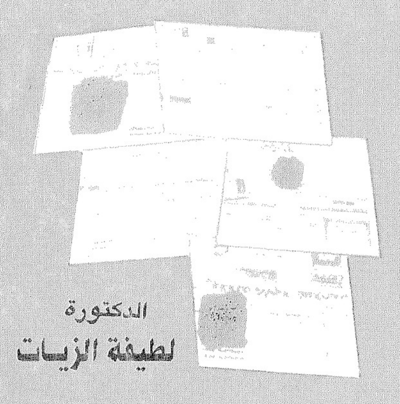
اضــــواء

مقــالات نقــدية

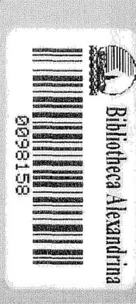


الدكتورة

لطيفة الزيات



الهيئة المصرية العامة للكتاب



أضـــواء

دراسات نقدية

لطيفة الزيات

الإخــــراج الفنى والغــــلاف

أميمة على أحمد

تقديم

يحتوى هذا الكتاب علي مختارات من كتاباتي النقدية نشرت في المجلات المتخصصة فى الفترة ما بين ١٩٦٨ إلى ١٩٩٣، أى فى فترة تمتد إلى ربع القرن.

وينقسم الكتاب إلى أقسام ثلاثة، تندرج المقالات فى إطار كل منها على حدة وفقا للتتابع التاريخى. ويغلب على القسم الأول الطابع النقدى النظرى أو العام الذى يعرض لإتجاه من الإتجاهات القصصية أو المسرحية، أو لكاتب ما من منظور تحليلى. ويختص القسم الثانى بقراءة لنص من النصوص الروائية أو القصصية. ويركز القسم الثالث على المسرح فى فترة من فترات إزدهاره فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، ويستمد قيمته التاريخية من حقيقة أنه تعليق على عروض مسرحية بمدى ما هو تحليل لنصوص مسرحية.

لطيفة الزيات

القسم الأول

- المسرح الملحمي في مصر ونجيب سرور
- النمطي والجمالي في كلاسيكيات الماركسية
- أدب الستينيات ومنظور جديد للحقيقة
- نجيب محفوظ، قاعدة للتشابه والاختلاف

نجيب سرور

والمسرح الملحمى فى مصر

ربما يكون الأوان قد فات للحديث عن مسرحية «آه يا ليل يا قمر» كعرض مسرحى ممتاز قدمه لنا المخرج جلال الشرقاوى، ولكن الأوان لم يفت للحديث عنها كنص مسرحى كتبه نجيب سرور ويتداوله الآن القراء؛ ولا أظنه سيفوت بعد أن اندرجت المسرحية كواحدة من معالم الطريق فى المسرح المصرى المعاصر.

من خلال أسطورة ياسين وبهية يروى نجيب سرور قصة كفاح الشعب المصرى من تاريخ معركة الفلاحين ضد الإقطاع فى (بهوت) إلى ما قبل قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ وتنتهى المسرحية وقد ربط الكاتب بين كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار متمثلا فى قوات الاحتلال البريطانى، وبين كفاح الشعب المصرى ضد الاستغلال

متمثلا فى الإقطاع والرأسمال المستغل ربطا لا ينفصم، والمظهران وجهان لنفس العملة.

ويسيطر على المسرحية عنصران يصوران رؤية الكاتب للحقيقة، ويشكلان بالضرورة ملامح كل الحركات الشعبية، العنصر الأول هو عنصر التجدد والاستمرار، والعنصر الثانى هو عنصر انتصار إرادة الحياة على الموت. وكل من العنصرين ضرورى ومكمل للآخر.

وإذا كان لابد من تلخيص ما يرفض بطبيعة التلخيص، فلابد لى أن أعرض لملخص المسرحية التى لا تعتمد على الأحداث بقدر ما تعتمد على الطريقة التى تعرض بها هذه الأحداث. فالمسرحية تبدأ وبهية قد وقعت فى حب العامل أمين وهى تنتظر مع الآلاف فى قرية بهوت عودة الفلاح ياسين الذى سقط صريعا على يد الإقطاعيين وذهب إلى حيث لا عودة. ولكنه مع أمين يعود. فأمين ليس سوى امتداد لياسين وهذا ما تدركه بهيه وهذا ما يدركه فلاحو بهوت.

وأمين، الذى حارب الإقطاع إلى جانب ياسين، يغمره اليأس من مرارة كفاح يبدو وكأن لانهاية له، ويسعى إلى الهرب بعيدا عن هذا الكفاح. وهو كعامل يضيق بقرية بهوت التى تعيش تحت وطأة الأحكام العرفية، ويسعى إلى البندر. وينتقل أمين بزوجته بهية إلى بورسعيد حيث يعمل فى معسكرات الإنجليز. ويهرب، أو يتوهم فترة أنه هرب من السجن والكفاح معا، وهو لايدرى ألا مهرب. فمدينة بورسعيد ليست سوى امتداد القرية بهوت، والصيادون هم الفلاحون، والعبيد

هم العبيد، والأسياد هم الأسياد، والسجن هو السجن يمتد على طول مصر وعرضها ما بقى فى مصر استعمار واستغلال.

وتصبح بهية الفلاحة، بهية بنت البلد، وتستبدل بالجلابية والطرحة الفستان القصير، تلد لأمين توأمين: بنتا وولدا اسمه ياسين. وتتوهم هى الأخرى أن أيام المرارة ولت ولن تعود. ولا تدرى وهى تلعب بالفلوس أن المرارة هى خبزها اليومى مادامت تعيش فى السجن الكبير ... ويصحو أمين على الحقيقة المرة وسحب الخمر تتبخر من رأسه، ويدرك أن الكفاح هو قدرنا وليس لنا من قدرنا مهرب.

ويساهم أمين فى حركة الفدائيين فى القناة التى تنتهى بحريق القاهرة. ويشترك فى إضراب للعمال فى مصنع فى بورسعيد ويلقى أمين مصرعه مع العديد من العمال. ويموت ياسين مرتين مرة على يد الإقطاعيين ومرة على يد الرأسماليين، فى بهوت وفى بورسعيد يموت، فلاحا وعاملا يموت. وبهية تجتّر أحزان بهوت وأحزان بورسعيد معا، أحزان الفلاحة وبنت البلد معا، أحزان مصر وآمالها معا. وعلى عتبة المصنع تجلس بهية تحمل فى حجرها إبنها ياسين، تنتظر أمين الذى سيعود ولن يعود. تنتظر أن يعيش أمين فى ابنها من جديد، وتخشى أن يموت ياسين فى ابنها موتة ثالثة. وتجلس بهية فى ثياب الحداد وقد تعلمت أن الحزن هو خبزها اليومى. لكن أبدا لا يسلبها ما تعلمت حقها فى أن تحلم بالخلاص، حقها فى أن تخلق الحياة من العدم وأن تنتزع من براثن اليأس الأمل.

ليس الطريق إلى الخلاص، إلى القمر، بالسهولة التى توهمتها بهية، ولكن ما من طريق أمامها الا طريق القمر، كتب عليها أن تترك خلفها على كل منحنى ياسين، وأن تخلق على كل منحنى ياسين، أن تذكر وتنسى، أن تضحك وتبكى، أن تأمل وتيأس، أن ترقص وتتلوى ألما، أن تضيع زغرودتها فى صرختها وصرختها فى زغرودتها، كتب عليها أن تموت وتحيا فى كل ياسين يموت ويحيا. كتب عليها أن تواصل الرحلة.. رحلة الحرية.

فى النص المطبوع فى سلسلة مسرحيات عربية قدم الكاتب مسرحيته «آه ياليل يا قمر» بوصفها «مأساة شعرية فى ثلاثة فصول»، وهو وصف لا يسعنا أن نتفق مع الكاتب عليه. فالمسرحية ليست بالمأساة وليست بالمسرحية الشعرية. وإذا كان الشطر الثانى من دعواى يحتمل المناقشة، فالشطر الأول لا يحتملها بحال. فالمأساة هى الكلمة العربية المقابلة للتراجيدى، وللمأساة بهذا المعنى قالبها التقليدى المميز كما خلقه الإغريق، وقالبها التقليدى المميز كما تطور على يد الكتاب فى مختلف العصور إلى أن وصل إلى التراجيديا بشكلها المعاصر، كما نعرفها فى مسرح إبسن وفى مسرح أونيل. والتراجيديا مع تطورها الدائم قد احتفظت بصفاتها المميزة التى تعتمد على قالب ينمو نموا عضويا من بداية إلى وسط إلى نهاية، يحركه الصراع من البداية إلى النهاية، ويقوم على وجود بطل تراجيدى يتمتع بسمات معينة. وهذه الصفات المميزة التى تتسم بها التراجيديا وتنفرد بها لا تنطبق بحال على مسرحية «آه يا ليل يا قمر».

أما وصف المسرحية بأنها مسرحية شعرية فهو وصف يمس المظهر ولا يتعمق إلى الجوهر. فالأسلوب المستخدم هنا، وهو يتراوح بين الشعر العامى الموزون والنثر المسجوع يندرج فى إطار الشعر. ولكن الاسلوب هنا يشكل وسيلة لا غاية، ويأتى كضرورة يستلزمها البناء الملحمى الذى يستخدمه المؤلف، بما يتتبعه هذا البناء الملحمى من رؤية معينة للحقيقة.

فالمسرح الملحمى يقوم على رؤية تستوعب الحقيقة بكل تعقيداتها ومتناقضاتها وهذه الرؤية الناضجة للحقيقة تستوجب بالضرورة أسلوبا شاعريا يتحمل المفارقة أو التعبير عن الشئ ونقيضه فى نفس الوقت. وهذا الاسلوب قد يكون نثرا وقد يكون نظما وقد يكون مزيجا من الاثنين، ولكنه فى كل الحالات يتسم بالإيقاع الشعرى المحمل بالانفعال وبالصور الشعرية. وفى هذا الصدد أتفق تماما مع نجيب سرور فى تصوره للأسلوب الشعرى:

الشعر مش بس شعر

لو كان مقفى وفصيح ..

الشعر لو هز قلبك ...

وقلبى ... شعر بصحيح!

وكل مسرحيات «بريخت»، الذى ابتدع المسرح الملحمى، تنبض بهذا الأسلوب الشعرى الذى يعبر عن هذه الرؤية الشاعرية للحقيقة، ومعظم مسرحيات بريخت تمزج بين الشعر والنثر، ومع ذلك فنحن

لاندرجها فى نطاق المسرح الشعرى الذى يحدد فيه الأسلوب الموضوع، ولا يحدد فيه الموضوع الأسلوب.

ومسرحية «آه ياليل يا قمر» مسرحية ملحمية تستهدف ما يستهدفه المسرح الملحمى، وتقوم على البناء الذى ينفرد به المسرح الملحمى عن المسرح الدرامى.

والمسرح الدرامى يعتمد على عنصر الإيهام، ويؤدى مهمته من خلال إثارة انفعال المتفرج، وهو يوهم المتفرج بصدق التجربة الإنسانية المعينة التى يعرض لها، لينفعل المتفرج بهذه التجربة، ويغتنى نتيجة لهذا الانفعال. وفى سبيل التوصل إلى هذا الهدف يجسد المسرح الدرامى الحدث فيتفتح تدريجيا أمام أعيننا فى سلسلة من لمواقف تتفجر نتيجة للصراع - نفسيا كان أم خارجيا - بين قوتين متكافئتين تنتصر احداهما فى النهاية على الأخرى.

والمسرح الملحمى لا يريد للمتفرج أن ينفعل بما يحدث بل أن يفكر فيما يحدث، فى ملابساته وأسبابه، وأن ينتقل بالتالى من مرحلة التفكير إلى مرحلة تغيير المجتمع من حوله. فالدراما وفقا لمن يؤمنون بمهمة المسرح الملحمى هى دعوة إلى التفكير، أو على حد قول نجيب سرور ذاته:

الدراما مش حصل ... وحايحصل،

الدراما إزاى :. وأمتى .. وفين .. وليه ...

ولأن المسرح الملحمى يستهدف هذا الهدف المعين، فهو يعمد إلى كسر عنصر الإيهام الذى يؤدى بالمتفرج إلى الاستغراق فى العرض من خلال الإنفعال.

وللتوصل إلى هذا الهدف يستغنى المسرح الملحمى تماما عن القالب الدرامى التقليدى الذى يجعل الإيهام ممكنا، ويستخدم القالب الملحمى الذى يتكون من فقرات يربط بينها السرد والتعليق ولا يربط بينها تتابع زمانى أو مكانى، والسرد لايقوم بوظيفة الربط بين هذه الفقرات، ولا يملى الشكل الملحمى فحسب، بل يؤدى وظيفة أخرى. وهذه الوظيفة هى كسر عنصر الإيهام كلما أوشكت الفقرات - التى يعاد تمثيلها كما وقعت فى حينها- أن تستبد بالمتفرج. وهكذا يحقق الشكل الملحمى الهدف الذى وجد من أجله، وهو إبقاء المتفرج متيقظا دائما وأبدا لما يحدث، متسائلا دائما وأبدا عن أسباب وملابسات ما يحدث. وهذا بالضبط ما يفعله نجيب سرور فى مسرحية «آه يا ليل ياقمر».

ويستخدم نجيب سرور الراوى والكورس كأداة للسرد والتعليق، وللربط بين مجموعة الفقرات التى يتكون منها الحدث، ولأغراض أخرى متعددة. والكورس لا يروى ويعلق فحسب، بل يستثير الماضى ويشير إلى المستقبل، ويسائل الشخصيات، ويناقشها الحساب، ويكشف لها ولنا عن حقيقتها وعن نواياها، وعن الصراع الذى يضطرب فى داخلها. والكورس يحرك الحدث بمعنى الربط بين فقرة وفقرة، ويحركه بمعنى دعوة الشخصية إلى اتخاذ إجراء معين من شأنه تحريك الحدث، كما فعل حين أقنع والد بهية بتزويجها بأمين، وحين أيقظ أمين من غفوته عن الكفاح، وحين أقنع بهية فى البداية والنهاية بضرورة الاستمرار، وضرورة انتصار الحياة على الموت. وأفراد الكورس يلبسون أحيانا أدوار بعض الشخصيات يدعمون

تداعى عنصر الإيهام وتداعى الفاصل الزمنى وتداعى الفاصل الذى يفصل بين شخصية وشخصية، فما يحدث لياسين وبهية يمكن أن يحدث لأى إنسان.

والكورس فى مسرحية نجيب سرور يشبه الكورس الإغريقى من بعض الوجوه، فهو يمثل صوت الرأى العام وفى هذه الحالة رأى الشعب. وهو بهذه الصفة صوت العقل، الصوت الذى يدعو إلى الاستمرار من خلال انتصار إرادة الحياة على الموت، وهو بهذه الصفة العليم بكل شئ بنوايا الشخصيات وبحقيقتها وبقدراتها. وإلى هنا ينتهى الشبه، ومن هنا تبدأ اضافة نجيب سرور، تلك الاضافة التى تتجلى فى الروح المصرية البحتة التى يتحلى بها الكورس.

فالكورس فى المسرح الإغريقى هو الرأى العام وهو صوت القدر أيضا، ولأنه صوت القدر فهو يتفرج على الأحداث ولا يشترك فيها، وهو يعلق ولا يندمج فيها، وهو يبدو محايدا متباعدا نائيا مغرقا فى موضوعيته وتباعده، تحيطه تلك الرهبة التى تحيط بمن يعلم كل شئ ولا يهتم بشئ. أما الكورس فى مسرحية «آه يا ليل يا قمر» فهو يحمل السمات المميزة للشخصية المصرية، وهو لا يندمج فحسب فى الحدث بل يصبح جزءا لا يتجزأ منه، وهو ينوح ويعدد كما تنوح الشخصية المصرية وتعدد، ويسخر كما تسخر وهو يمزج عنصر الفكاهة بعنصر الحزن، وهو يتقبل كل شئ بنفس السماحة وروح التقبل التى تتمتع بها الشخصية المصرية، وهو يتقبل الناس كما هم بكل قوتهم وضعفهم، بكل تخاذلهم وأقدامهم، وينتظر ولا يمل الانتظار، يأمل فى

الغد وفى الفرج، وهو يتدخل فى الأحداث ويتدخل فى الشخصيات حتى تنمحى الفوارق بينه وبين الأحداث والشخصيات. وهو ببساطة «روح» هؤلاءالناس التى تتميز عنهم - لأنها روح جماعية - بوضوح الرؤية. وقد استطاع نجيب سرور أن يجعل من الكورس الذى يبدو مملا للغاية فى أغلب المسرحيات قطعة نابضة من قلب مصر: واستطاع من خلال الكورس أن يعادل بين العنصر المأساوى والعنصر الفكاهى فى الملحمة، وأن يتوصل بذلك إلى خلق صورة للحقيقة بوجهها.

والاسلوب الملحمى، الذى يستخدمه الكاتب فى هذه الرواية أسلوب تستوجبه المادة التى يعرض لها، فالحركة الشعبية التى يعرض لها تتطلب توفر عنصرين أساسيين هما عنصر التجدد والاستمرار وعنصر انتصار إرادة الحياة على الموت. كما تستوجب هذا الأسلوب الملحمى أيضا طبيعة رؤية الكاتب للحقيقة فى نطاق المدة التى يعالجها، والكاتب يرى الحقيقة ديالكتيكية تحمل الشئ ونقائضه، وكحقيقة ديناميكية لا تعيش اللحظة فى انفصال عن اللحظة، بل تعيش اللحظة التى تحمل الشىء ونقيضه، اللحظة التى تحمل بذور الفناء والاستمرار معا، اللحظة التى هى والتى كانت والتى ستكون فى نفس الوقت، اللحظة الحبلى لا بمقومات الحاضر والمستقبل فحسب، بل بمقومات الماضى أيضا، اللحظة التى تسقط فيها الأبعاد الزمانية وتتداخل فيها المستويات الزمانية والمكانية تداخلا يجعل من المستحيل الفصل فيما بينها. وحقيقة هذا شأنها، تعيش فى لحظة هذا شأنها، هى التى تجعل عنصر الاستمرار ممكنا وهى التى تجعل إنتصار إرادة الحياة على الموت ممكنا.

والأسلوب الملحمى بما يتيحه من إمكانيات هو وحده الكفيل بتجسيم مثل هذه الرؤية للحقيقة. فالأسلوب الملحمى يتيح للكاتب إمكانيات ضخمة لا يتيحها بحال الأسلوب الدرامى التقليدى الذى يقتضى التتابع الزمنى ويفضل الوحدة المكانية. ونجيب سرور يستخدم الإمكانيات التى يتيحها له الأسلوب الملحمى متنقلا بلا تتابع زمنى بين مستويات زمانية عديدة تسبق موت ياسين وتلحق موت أمين وتستوعب ما بينهما. وهو يستخدم، بلا حاجة للوحدة المكانية، مستويات مكانية تنتقل بالحدث من مكان إلى مكان فى بهوت ذاتها ومن المستوى الخاص في بهوت وبورسعيد والقاهرة، إلى المستوى العام على نطاق مصر كلها.

والأبعاد الزمانية تتداعى فى المسرحية والمستويات تتداخل واللحظة المسرحية تستوعب مستويات متعددة من الماضى تقدمها الشخصيات فى نفس الوقت الذى تتناقش فيه مع الكورس أمام أعيننا، أى فى الحاضر الذى هو ليس بمجرد حاضر، فالحاضر المسرحى يجعل من الماضى لحظة حاضرة فى الحاضر وممتدة إلى المستقبل. والأبعاد المكانية تتداعى، فبهوت التى يستبيح الإقطاعيون دمها ويحيلونها إلى سجن، هى بورسعيد التى يقتل الإنجليز أهلها كالكلاب، وهى المصنع التى تحيل فيه حكومة الرأسماليين العمال إلى جثث مرصوصة، وهى البحر الذى يتربص الموت للصيادين، وهى القاهرة التى يحرقها الخونة، وهى مصر المنكوبة بالإستعمار وبالاستغلال وبالخيانة.

وفى المسرحية يحدد عاملان الإنتقال فى المستويات الزمانية والمكانية، وهذان العاملان هما عامل التضاد وعامل التشابه، فحالة شعورية معينة تدعو إلى حالة شعورية مضادة أو تثير حالة شعورية مماثلة. والشئ وشبيهه يعرض أمام أعيننا فى ذات الوقت وكذلك الشئ ونقيضه، والتكنيك ذاته يُغنى التجربة الإنسانية. ويقوم فى حد ذاته بالتعليق على رؤية الكاتب للحقيقة كحقيقة تحمل الشئ ونقيضه وتتحرك فى لحظة دائبة التجدد والإستمرار، تستوعب فى تجددها واستمرارها كل اللحظات.

والإنتقال السريع فى العديد من المستويات الزمانية والمكانية على أساس التضاد والتشابه يُمكننا أن نرى نفس اللحظة ونقيضها، فنحن نرى بهية وهى تذكر ياسين فى نفس اللحظة التى نراها فيها تنسى ياسين، ونرى بهية تقع فى حب أمين وهى تبكى على قبر ياسين ونرى ياسين وهو يموت فى نفس الحظة التى يطلب فيها أمين الزواج ببهية. ونرى بهية ولمعة الحب تغطى لمعة الدموع فى عينيها وشهقة الألم تخنق الضحكة على شفتيها. ونحن نرى أمين وهو يحارب الإقطاع جنبا إلى جنب مع ياسين ويصمد للتعذيب ونراه فى ذات الوقت وهو يزحف على بطنه كالكلب فى معسكر الإنجليز، نراه وهو بطل ونراه وهو جبان، والبطولة تحمل بذورالجبن والجبن بدوره يحمل بذور البطولة فأمين يموت بطلا، وأمين هو البطل والجبان معا، أو بالاحرى هو الإنسان بكل متناقضات الإنسان وإمكانيات الإنسان.

ومن الصعوبة بمكان تعداد المواقف التى تجسم الحقيقة بأوجهها المختلفة وتجسم عنصر الإمتداد والإستمرار والقدرة على إنتزاع اليوم

من برائن الأمس والغد من براثن اليوم، لأن كل موقف من مواقف الرواية وكل نقلة وكل تعليق وكل تفصيل يُجسم هذه المعانى سواء أكان هذا على مستوى النسيج أو مستوى البنيان. فأمين هو نقيض ياسين وهو ياسين فى ذات الوقت وبورسعيد تبدو لوهلة وكأنها على النقيض من بهوت وهى شبيهتها، والصيادون هم الفلاحون، والصيادون وأشباههم فى ذات الوقت، والإقطاعيون هم المستعمرون وهم الرأسماليون المستغلون. واللحظة المسرحية التى يستشهد فيها أمين هى نفس اللحظة المسرحية التى يستشهد فيها ياسين رغم أن الفارق بين اللحظتين بالحساب الزمانى واللحظة التى تبدأ بها بهية المسرحية وهى تنتزع الأمل من برائن اليأس، بحب أمين، وهى نفس اللحظة المسرحية التى تنهى بها بهية المسرحية، وهى تحلم، تنتزع الحياة من العدم.

ومنظر الحلم فى نهاية المسرحية يُبلوِّر فى مشهد واحد الرؤية التى تنبض فى كل تفصيل من تفاصيل المسرحية. فبهية تنام وتحلم بالمستقبل وجثة زوجها أمين مسجاة فى المصنع، وتزغرد وهى تحلم، تلك الزغرودة التى تختنق بالبكاء، وترقص تلك الرقصة الفرحة المعذبة، تلك الرقصة التى تربطها إلى الابد بالماضى وتشدها إلى الأبد إلى المستقبل، وتجعلها تحيا تلك اللحظة المتجددة الدائبة التى هى جماع الماضى والحاضر والمستقبل وهى تمد يديها إلى القمر، إلى الخلاص، وبينها وبين القمر بحور وبينها وبين القمر أشواك ونيران، ولكنها تمد يديها، فى الحلم، إلى القمر، لتصدم، فى الواقع، بالحقيقة

المرة: حقيقة القوى التى تحول بينها وبين التوصل للقمر، حقيقة القوى التى عليها مع الملايين أن تتصدى لها وتدحرها لتصل إلى القمر.

والرؤية الملحمية للحقيقة، وهذا شأنها، تستوجب بالضرورة أسلوبا شاعريا. فلغة التداول اليومية استهلكها التعامل اليومى وتحولت إلى مجرد علامات تخدم أغراضنا العملية كالعلامات التى نستخدمها فى الجبر، وهى لا توصل للمتلقى الا معنى واحدا مبتسراً ومجردا يقتصر على خدمة الغرض العملى الذى تستهدفه، فإذا ما أردنا أن نوصل للمتلقى صورة للحقيقة تحمل أكثر من معنى وتتحرك فى لحظة تستوعب كل اللحظات فلابد لنا من لغة مجسمة لا مجردة، لغة تعتمد على الصور والصور الجديدة والجريئة فى جدتها، لغة شعرية محملة بأكثر من إيحاء، لغة توقظنا بجدة صورها، وتصدمنا بهذه الجدة، وتخرجنا من خلال هذه الصدمة من مستوى تلقى العلاقات التى توجه أفعالنا العملية إلى مستوى التلقى الفنى حيث تتضح لنا الحقيقة لا بالوجه المبتور الذى يخدم أغراضنا، بل بكل أوجهها.

وهذه هى اللغة الشعرية التى توصل نجيب سرور إليها مازجا بين القديم والجديد مؤكدا من خلال هذا المزج عنصر الاستمرار، منطلقا من الموال الشعبى المشهور ومن الأغانى الشعبية المتداولة فى المناسبات، ومغنيا كل هذا بامتداد ينبع من نفس المنبع، من صميم الشعب المصرى. وليست الأوزان والقوافى هى التى تميز اللغة التى استخدمها نجيب سرور، وإن كانت تُغنى هذه اللغة بإيقاعاتها الشعبية المألوفة، وإنما ما يميز لغة المسرحية هو التجسيم فى صور، وجدة هذا التجسيم وهذه الصور، وما يستتبعه هذا التجسيم والجدة

من توتر يصيب المتفرج، ومن يقظة نتيجة لهذا التوتر، ومن امكانيات على توصيل هذه الرؤية المعذبة للحقيقة إلى المتفرج من خلال الإيقاعات المكثفة المحملة بالانفعال والإيحاء

ونجيب سرور يجسم فى صور، والكورس يروى ويعلق ويُجسم فى صور، والشخصيات تحكى ما حدث لها، والكاتب يُجسم طوال الوقت فى صور قديمة وجديدة فى ذات الوقت، نعرفها ولا نعرفها، نعرفها لأنها مستمدة من وجودنا ولا نعرفها لأنها صيغت صياغة جديدة تهزنا وتصدمنا وتخرجنا من واقعنا اليومى، من تبلدنا ورضانا عن النفس، من دائرة الخبز الضيقة التى ندور فيها إلى دائرة التلقى الفنى للحقيقة بكل أبعادها.

والمؤلف يستحدث طوال الوقت صورا شعرية فى جرأة، فالقطار حينا «فارس على حصان لا يفوت الأدان» وهو حينا «حوت من بهوت أو تابوت» والأرض «اللى بندوس عليها من عينين الميتين» والقمر «مخنوق زى مركب بتغرق» والقلوب «وارمة والورم عايز مشارط مش مراهم». والصورة الواحدة تستوعب أحيانا فى بساطة متناهية تجربة بأكملها، انظر إلى بهية وهى تحكى قصة القناة ومن خلال قصة القناة قصة المستعمرين وأعوانهم الذين حرصوا على إبقاء الشعب المصرى جاهلا بقصد الإبقاء على مكاسبهم، فأمين حكى لبهية:

الكنال ده يعنى إيه

واللى فاتحه يبقى مين

واللى ماتوا فى فتحه كانوا قد أيه

واللى غرقوا فيه عشان غيرهم يعود

واللى ولع واللى حمر واللى قشر..

واللى خد حته وحتيته..

علشان تفضل ستيتة..

زيى ما تعرفش حاجة

وبمثل ما تتلاحم المستويات الزمانية المتضادة مبرزة صورة كاملة للحقيقة تتلاحم الصور المتضادة محدثة نفس الأثر. وفى الكثير من الأحيان تستوعب الصورة الواحدة متناقضاتها:

العروسة لابسة فستان الحداد

وفى إيديها بدل خضاب الحنة طين

والفرح فى القصر والميت حدانا.

ويستبعد هذا الشكل الملحمى بطبيعة الحال إمكانية الصراع التقليدى بين قوتين متكافئتين، إذ أن هذا الصراع يرتبط ارتباطا عضويا بالشكل الدرامى التقليدى الذى ينمو نموا عضويا من بداية إلى وسط إلى نهاية، ولكنه يستعيض عن هذا الصراع التقليدى بنوع آخر من الصراع ليخلق عنصر التوتر، ذلك العنصر الذى يميز المسرح كمسرح والذى لا يمكن أن يكتب بدونه لأى شكل مسرحى البقاء والاستمرار.

فالمسرح الملحمى يعتمد على التوتر تماما كما يعتمد المسرح الدرامى، وإن اختلفت الوسائل المؤدية إلى خلق هذا التوتر باختلاف طبيعة البناء المسرحى، وما يستهدفه هذا البناء، فالتوتر فى المسرح

الدرامى يكمن بالضرورة فى بنيان المسرحية، بينما يكمن التوتر فى المسرح الملحمى بالضرورة فى نسيج المسرحية. والصراع هنا صراع بين الأضداد أيضا: ولكن الأضداد لا تتمثل فى الشخصيات والأحداث التى تخلقها هذه الشخصيات المتصارعة بقدر ما تتمثل فى حالات شعورية متضادة وفى صور شعورية متضادة، يُعمق تداعى الفاصل الزمانى والمكانى التضاد بينها. وفى مسرحية «آه ياليل ياقمر» ينبع التوتر، ما استمر النص، من حقيقة تحمل الشئ ونقيضه فى ذات الوقت، تتحرك فى لحظة تحمل الشئ ونقيضه فى ذات الوقت. والمفارقة الدرامية هنا تحدث فى نفس اللحظة الزمانية وليست مفارقة يفصل بينها مساحة فى النص كما هو الشأن فى المسرح الدرامى. والمفارقة الدرامية هنا ليست المفارقة التقليدية بين ما تتوقعه الشخصية وبين ما يحدث فيما بعد للشخصية بقدر ما هى مفارقة تقوم على التضاد فى نفس اللحظة المسرحية. ووقع هذه المفارقة على المتفرج أكبر بكثير من وقعها على الشخصية. فالمتفرج لأنه يرى الكل فى تداخله وتلاحمه وتكامله ومغزاه يدرك أبعاد المفارقة الدرامية كما لا تدركها أبدا الشخصية.

والتوتر الدرامى يتولد فى مسرحية «آه ياليل يا قمر» من تلاحم الأشباه والأضداد فى نفس اللحظة المسرحية ونحن نصاب بتلك الصدمة التى هى أشبه ما تكون بالهزة الكهربائية ونحن نرى الشىء ونقيضه فى ذات الوقت، ونحن نتعرف على الشىء وشبيهه فى ذات الوقت، ونحن نرى فى الحياة الموت والموت فى الحياة، فى النسيان الذكرى وفى الذكرى النسيان، فى البكاء الضحك والضحك فى

البكاء، فى الجنازة العرس وفى العرس الجنازة، فى المقبرة الحب والحب فى المقبرة، فى البداية النهاية وفى النهاية البداية.

وقد أدرك نجيب سرور، كما لم يدرك الكثيرون من كتاب المسرح الملحمى عندنا وفى الخارج، الدور الذى يتحتم أن يلعبه التوتر الدرامى فى المسرح عامة والذى يتحتم أن يلعبه فى المسرح الملحمى على وجه التخصيص. وحين نبضت «آه ياليل يا قمر» بالتوتر المسرحى نبضت الحياة، ربما لأول مرة، فى المسرح الملحمى المصرى، واستكملت المسرحية الملحمية المصرية مقوماتها كشكل مسرحى لابد وأن يقوم بالضرورة على التوتر الدرامى، هذا التوتر الذى يشكل السمة المميزة التى ينفرد بها المسرح كمسرح عن بقية الفنون.

وبموهبة مسرحية وشاعرية نادرة، وبحب كبير لمصر ولشعب مصر، استطاع نجيب سرور أن يقدم لنا عملا فنيا ممتازا يشكل قيمة موضوعية فى حد ذاته، ويشكل فى ذات الوقت نقطة تحول فى تطور المسرح المصرى المعاصر. ولأن رؤية نجيب سرور للحقيقة تتفق مع الرؤية التى يقوم على أساسها المسرح الملحمى فقد استطاع أن يستوعب الشكل المسرحى الملحمى على حقيقته، وأن يطوع هذا الشكل لاحتياجات التعبير الفنى النابعة من البيئة المصرية ومن الشخصية المصرية. وبذلك قدم للمسرح المصرى شكلا مسرحيا تتكامل له كل الصفات التى تتيح له البقاء والاستمرار .

مجلة المجلة، أبريل سنة ١٩٦٨.

النمطى و الجمالى

فى كلاسيكيات الماركسية

بدأت هذه الدراسة كمقدمة لمختارات من ماركس وإنجلز تضع الفن فى الإطار الفلسفي والمعرفى للمادية التاريخية الجدلية، قمت بترجمتها عن الإنجليزية.

ووجدت المقدمة تتسع إلى ما لا حد، ووجدت نفسى، كمتخصصة فى النقد الأدبى أضيق بالتفاصيل المعروفة لنشأة الأدب وتطوره، وعلاقة البنية التحتية بالبنية الفوقية، والرؤية السوقية والصحيحة لهذه العلاقة، وأسعى إلى المزيد من التحديد والتركيز على كيفية تصور

ماركس وإنجلز لطبيعة العمل الفنى، ومدى علاقة هذا العمل بالواقع، ونوعية المعرفة التى نخرج بها منه، وبعد جهد وجدت فى العلاقة ما بين النمطى والجمالى الجزئية التى تحمل بذور الكل، والتى تتيح لى التركيز على النقاط التى شئت تبيانها. ويتأتى إدراج هذه الجزئية فى الإطار الفلسفى والمعرفى الذى تكتسب فى ظله المعنى.

وتنقسم الدراسة إلى أقسام ثلاثة، يتناول الأول النمطى والجمالى فى ظل المادية التاريخية، والثانى فى ظل الجدليات ونظرية المعرفة الجدلية، ويخلص الثالث بالنتائج، مع الإقرار بأن التقسيم يستهدف التبسيط ويحاول ما أمكن عدم الإخلال بارتباط لا ينفصم ما بين المادية التاريخية ونظرية معرفتها الجدلية.

ولم أبدأ هذه الدراسة من فراغ، بل اعتمدت على إنجازات النقد الماركسى المعاصر عامة، وعلى إنجازات جورج لوكاش خاصة، الذى توصل دون غيره إلى نظام جمالى متكامل، يحتمل الاختلاف، وإن لم يحتمل الإهمال.

ورغم هذا الاعتماد، وربما بسببه، كان لى فى هذه الدراسة نصيبى من الاجتهاد، الذى يتجاوز تحليل النصوص، والربط والتدليل والاستنتاج، إلى مساهمة متواضعة فى بعض النقاط يتصل أبرزها بتفسير اختلاف نوعية المعرفة التى نخرج بها من العمل الفنى.

- ١ -

يستخدم كل من ماركس وإنجلز تعبير «الواقعية» كمعيار للصلاحية فى تقسيم العمل الفنى. غير أن تعبير الواقعية فى ظل هذا الاستخدام يتسع ليغطى تاريخ الفن الإنسانى مكتملا، باستثناء بعض الاتجاهات التى تمثل ارتدادا فى هذا التاريخ الفنى، وبالتالى ارتدادا عن الواقعية كفن القرون الوسطى المبنى على الدلالة، وفن بعض ممثلى الكلاسيكية فى القرنين السابع والثامن عشر، وبعض ممثلى الرومانسية الألمانية فى القرن التاسع عشر. وتعبير الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يتسع ليشمل فيما يشمل الأدب الإغريقى وعظماء ممثليه مثل هومرواسكليس وسوفوكليس، وأدب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل شكسبير ودانتى وسيرفانتس، وأدب القرن التاسع عشر الواقعى وعظماء ممثليه مثل بلزاك وديكنز وتولستوى وإبسن.

واصطلاح الواقعية لا يشير عند ماركس وإنجلز، كما يشير عادة عند الجماليين البرجوازيين، إلى أسلوب واحد بين العديد من الأساليب الفنية، بل يتسع لكافة الأساليب. وماركس يحتفى بحكايات هوفمان وبلزاك المبنية على الفانتزيا بمدى ما يحتفى بالكوميديا الإنسانية لبلزاك التى تمثل قمة ما تواضعنا على تسميته بالأسلوب الواقعى فى القرن التاسع عشر، وهو يدرج شكسبير وأسلوبه، الذى تواضعنا على تسميته بالأسلوب الرومانسى، فى نفس إطار الواقعية الذى يدرج فيه بلزاك وديكنز وتولستوى. وكل ما هو فن أصيل يندرج عند ماركس وإنجلز فى إطار الواقعية، وخاصة فى مجال الرواية والدراما.

واصطلاح الواقعية فى كلاسيكيات الماركسية يشير إلى أبعاد ثلاثة تتضح فى فكرة الكلية والنمط من خلال الفن الذى هو نوعية خاصة من نوعيات الجمال. والبعد الأول وهو الكلية يشير إلى الواقع الموضوعى التاريخى الاجتماعى الذى يستمد منه العمل الفنى مادته، ويشير فى ذات الوقت إلى العمل الفنى، إذ أن كل عمل فنى كلية. أما البعد الثانى والثالث فيندرجان فى نطاق الفن فحسب، فالفن إذ يعمل فى مجال الخاص يخلق النمطى مضفيا على العمل الفنى صفة الكلية، أى صفة العالم المستقل المتكامل الذى يثير المتعة الجمالية وينفرد بها عن جميع أشكال الوعى من جانب، ويقدم من جانب آخر معرفة فريدة.

***

لا ينفرد العمل الفنى بتقديم المعرفة، ولا يستهدف حتى تقديمها، ومع ذلك فالمعرفة التى يقدمها لنا العمل الفنى عن الواقع الموضوعى معرفة فريدة تختلف عن غيرها من ألوان المعرفة، وهى معرفة أكثر دلالة وصدقا وعمقا وكمالا، وهذه هى الحقيقة التى يكررها كل من ماركس وإنجلز فى أكثر من مجال.

***

فى معرض الحديث عن الفن الروائى فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر يقول ماركس «يكشف التصوير البليغ والحى للدنيا الذى تقدمه المدرسة المعاصرة اللامعة للروائيين فى إنجلترا، عن حقائق سياسية اجتماعية أكثر بكثير من تلك التى توصل إليها كل السياسيين المحترفين والدعاة والمبشرين مجتمعين». ويقرر إنجلز أن الكوميديا

الإنسانية لبلزاك أمدته بمعرفة بالكلية الاجتماعية التاريخية التى تعرض لها، أعمق بكثير من تلك التى استمدها من «كل مؤرخى الفترة المحترفين من الاقتصاديين وعلماء الإحصاء مجتمعين».

والمعرفة الدالة والفريدة التى نخرج بها من الفن معرفة تنبع من طبيعة العمل الفنى **ككلية** مستقلة ومتكاملة تتوصل إلى النمطى من خلال الحركة فى المجال الذى تنفرد به وهو **مجال الخاص**، والعمل الفنى فى هذا الإطار هو **عرض نمطى**، أو **رمزى** يستثير الواقع الموضوعى فى كليته استثارة دالة وموحية.

* * *

الإنسان، وفقا لماركس قادر على أن يخلق وفقا لقوانين الجمال، والعمل الفنى الذى يخلقه وفقا لهذه القوانين كلية، أى عالم متكامل قائم بذاته، له مجاله الخاص به وقوانينه الخاصة به التى تصهره فى وحدة تستقل به عما هو خارج عنه. و«ليست الكروم المرسومة بالزيت رموزا لكروم حقيقية، فهى مجرد كروم وهمية»، كما يقول ماركس.

وتشكل هذه الكلية للعمل الفنى عالما وهميا قائما بذاته، ومستقلا عما عداه تندرج جزئياته فى كلية، وتعميمات الكلية تسرى فى كل جزئية من جزئياتها، وكل جزئية تحمل بذور الكلية، والكلية التى هى هذا العالم الوهمى المغلق أكبر من مجموع جزئياتها.

ويمدى ماتستقل كلية العمل الفنى عما هو خارج عنها بمدى ماتستثير الواقع الموضوعى الذى تعرض له استثارة دالة وموحية، وكلية العمل الفنى الوهمية تعنى فيما تعنى اندراج جزئياته فى كليته

اندراجا كليا يطيح بالعلاقة بين الدال والمدلول. ودون هذا الاندراج يستحيل خلق العالم الوهمى الذى يستثير، فى كليته، الواقع الموضوعى، ويستحيل خلق عنصر الإيهام الذى يجعل هذه الاستثارة أمرا ممكنا.

وإذا ما انفصلت جزئية من جزئيات العمل الفنى عن كليته، مشيرة إشارة مباشرة إلى جزئية من جزئيات الواقع الموضوعى، فقدت الكلية طابعها الوهمى وفقدت بالتالى عنصر الإيهام والقدرة على استثارة الواقع الموضوعى.

ترتبط كلية العمل الفنى مع النمط فى وحدة لاتنفصم فى جماليات كلاسيكيات الماركسية. والمجال الخاص الذى يخلق النمطى هو الجوهر البنائى فى هذه الجماليات.

* * *

يُعرِّف إنجلز الواقعية على أنها «التصوير الصادق لشخصيات نمطية فى ظل أوضاع نمطية...». ولو تمعنا فى العبارة لوجدنا أنها فى الواقع لا تقدم تعريفا للواقعية، وإنما تقدم تعريفا للعمل الفنى الأصيل من وجهة نظر المادية الجدلية. وينقسم هذا التعريف إلى شطرين، يشير أولهما إلى الواقع الموضوعى، أو إلى الكلية التاريخية الاجتماعية التى يستمد منها العمل الفنى مادته الخام، وإلى طبيعة رؤية الفنان لهذه الكلية وتصويرها. وعبارة «التصوير الصادق»، كما يستخدمها إنجلز، شأنها شأن عبارة «التصوير الحى والبليغ للدنيا» التى يستخدمها ماركس فى إطار آخر، عبارة تبدو مطاطة مستهلكة.

فكل كاتب، أيا كان منطلقة وأيا كانت طبيعة رؤيته للحقيقة الموضوعية، يتوهم أنه يصور الواقع تصويرا صادقا وحيا وبليغا. **غير أن هذه العبارة المستهلكة والمطاطة تكتسب تحديدا جديدا وواضحا فى ظل المنطلق الفلسفى للمادية التاريخية، والمنهج الجدلى الذى تعتمده، ونظرية المعرفة التى تصدر عنها.**

وإذا ما انتقلنا إلى الشطر الثانى من تعريف إنجلز للواقعية كتصوير صادق لشخصيات نمطية فى أوضاع نمطية لتبينا أن العبارة فى مجملها تشير إلى العمل الفنى وقد اكتمل، أى كلية العمل الفنى وقد خرجت إلى حيِّز الوجود كهذا العالم الوهمى المستقل القائم بذاته.

وعبارة «شخصيات نمطية فى أوضاع نمطية» تشير إلى المضمون وقد انتقل من مستوى الحياة إلى مستوى الفن، أى إلى المضمون وقد سرى فيه شكله، والشكل وقد سرى فيه مضمونه فى تلك الوحدة الفنية التى لا تنفصم. والشكل الذى ينبع من المضمون والذى يمليه هذا المضمون هو فى نهاية المطاف الذى يخلق استقلالية الفن، أو هو الذى يخلق هذه الكلية الفنية المستقلة، والشكل بهذا المعنى وهو الذى يخلق النمط، ويحوّل العمل الفنى إلى عرض نمطى، رمزى وتمثيلى.

والنمط لا يتوفر إلا فى العمل الفنى، وما من شخصيات نمطية فى الحياة، وما من أوضاع نمطية فى الحياة، كما سنتبين ذلك.

وسأعرض لمتضمنات هذا التعريف للعمل الفنى الذى يقدمه إنجلز، ويقره ماركس فى أكثر من مجال، فى ظل المنهج المادى التاريخى الجدلى، مشيرة من حين إلى حين إلى بعض النقاط التطبيقية التى يثيرها كل من ماركس وإنجلز حول النمطى فى الفن.

* * *

ترى الماركسية فى الوجود عملية تاريخية ديناميكية دائبة الحركة والتغير، ومفهوم الماركسية للتغير والحركة مفهوم مادى جدلى يقوم على الإقرار بأن التغير - كميا كان أو كيفيا - يشكل دائما تطورا، وأن التغير الذى يقوم دائما وأبدا على صراع الأضداد فى ظل وحدة لاتلبث أن تنكسر، يتمخض دائما عن تطور. ومن ثم يركز هذا المفهوم المادى التاريخى الجدلى على التعرف على المصادر الذاتية للحركة ودوافعها. ويختلف هذا المفهوم، بالطبع عن المفهوم المثالى الذى يرى فى التغير التاريخى تكرارا يبدأ من حيث ينتهى، يأخذ مساره شكل الدوائر زيادة ونقصانا، ومن ثم يهمل هذا المفهوم المثالى دراسة مصادر الحركة ودوافعها، أو ينسبها إلى قوى خارجة عن مقومات هذه الحركة، غيبية كانت هذه القوى، أم غير غيبية.

والتطور فى المفهوم المادى الجدلى هو صراع الأضداد فى ظل وحدة أو كلية تاريخية اجتماعية، هى وحدة عابرة ونسبية لا تلبث أن تفسح المجال لوحدة جديدة، أو كلية جديدة، تتضمن بدورها إمكانيات تبادل المواقع بين الأضداد.

ومفهوم الكلية مفهوم أساسى فى المادية الجدلية لا يتأتى بدونه فهم أى جانب من جوانبها.

* * *

يشكل كل مجتمع من المجتمعات كلية اجتماعية تاريخية تضم كل ظواهر هذا المجتمع، مادية كانت هذه الظواهر أم معنوية، موضوعية كانت أم ذاتية، طبيعية كانت أم إنسانية، خارجية كانت أم داخلية. وكل مجتمع من المجتمعات يشكل فى فترة من فترات تطوره التاريخى كلية مركبة ومعقدة. وتتكون هذه الكلية أولا من كليات جزئية مركبة ومعقدة بدورها، وتتكون هذه الكلية ثانيا من محصلة التفاعل القائم على الوحدة والتضاد مابين هذه الجزئيات بعضها والبعض من ناحية، وهذه الجزئيات جميعها والكل من ناحية ثانية. والكل هو محصلة التطور التاريخى لهذا المجتمع أو لهذه الكلية التاريخية الاجتماعية.

والكلية الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل القاعدة المادية والقوى المنتجة، وعلاقات الإنتاج ومحصلتها، ونقطة التطور التاريخى التى توصلت إليها. وتشمل هذه الكلية أيضا العلاقات الاجتماعية والسياسية والقانونية، وأشكال الوعى المختلفة بما فيها الفن والعلم والدين والفلسفة، والوسائط التى تربط بين هذه الكليات الجزئية كالمفاهيم والتصورات السائدة، المتوارثة منها والمكتسبة، والأعراف والتقاليد والقيم الروحية والدينية، وكل المؤسسات الإنسانية على إطلاقها. والكلية الاجتماعية التاريخية تشمل فيما تشمل كل هذه الأشياء مجتمعة متفاعلة بعضها مع البعض تفاعلا جدليا، فى صراع يقوم على أساس التضاد، وفى ظل الوحدة التى يفرضها وجو الكلية الاجتماعية التاريخية، وهذا الصراع يستند فيما يستند، على سلسلة من العلاقات الثنائية الجدلية بين الذات والموضوع، الإنسان وواقعه

المادى، الحرية والضرورة، الخاص والعام، المجسد والمجرد، الممارسة والتأمل، المعلول والعلة، النسبى والمطلق.. إلى ما لا نهاية من الثنائيات. وبفضل هذا الصراع الجدلى يتبادل طرفا الصراع المواقع، والعلة هنا تصبح معلولا هناك، والمعلول هناك علة هنا، وهكذا فى حركة دائبة لا تخمد.

وفى ظل هذا المفهوم للكلية التاريخية الإجتماعية، يتحتم إيجاد نقطة ارتكاز، أو محور تتحلق حوله هذه المؤسسات الإنسانية اللانهائية، أو هذا الخضم من الكليات الجزئية المندرجة فى مستويات لا نهائية، والمتفاعلة هذا التفاعل الجدلى المتباين الاتجاهات والمتعدد الأوجه. ولابد أن تكمن نقطة الإرتكاز هذه فى حياة الإنسان العملية، فى ممارساته اليومية، أو فى عمله الهادف الذى يشكل جوهرة. ومن ثم يتأتى أن تكون علاقات الإنتاج هى نقطة الإرتكاز، أو المحور الذى يتحلق حوله هذا الخضم الهائل من الكليات الجزئية التى يتشكل من مجموعها المجتمع أو الكلية التاريخية الاجتماعية.

والمادية التاريخية الجدلية إذ تدرج الاقتصاد كمحور للكلية الاجتماعية التاريخية وكنقطة الارتكاز فيها، لا تدرجه فى تميميته، كما يندرج فى ظل النظام الرأسمالى. ففى ظل النظام الرأسمالى تبدو علاقات الإنتاج الاجتماعية كما لو كانت خصائص للسلعة، وتبدو علاقات الناس فى الإنتاج كما لو كانت علاقات بين أشياء. أما المادية التاريخية الجدلية فتحرر الاقتصاد من طابع التميمية، وترجعه إلى

جوهرة الحقيقى كأساس للحياة الاجتماعية للناس: كعلاقات اجتماعية بين الناس بعضهم البعض، وبين الناس والطبيعة.

***

لحظة ترتكز الكلية التاريخية الاجتماعية على محور هو العمل الهادف للإنسان، وهو علاقات الإنتاج التى يدخل الناس أطرافا فيها، يتأتى نقل مركز الثقل من المستوى المجرد إلى مستوى الأسس الواقعية الاجتماعية للوجود، ويتأتى التزاوج بين النظرى والعملى، بين التأمل والممارسة، بين الذاتى والموضوعى، بين الإنسان وواقعة. وفى ظل هذا التزاوج يصبح من الطبيعى إدراج كل ألوان المعرفة وكل أشكال الوعى الإنسانى فى وحدة جدلية.

وفى النظام الفلسفى للمادية الجدلية التاريخية تندرج كل أشكال الوعى، ووسائطها المشروطة تاريخيا واجتماعيا فى كليتها التاريخية الاجتماعية، تنبع من نفس المورد، وتصب فى ذات المورد. وفى نظام هيجل الفلسفى تبقى أشكال الوعى ووسائطها من مفهومات وتصورات منعزلة عن العملية التاريخية الحقيقية، يبقى كل منها كجزيرة منعزلة، يكتسب صفة الاستقلال، كما لو كان يشكل ماهيات ثابتة وخالدة ومطلقة. ويأتى هذا الخلل فى نظام هيجل الفلسفى نتيجة للفصل التعسفى ما بين التأمل والممارسة، ما بين العمل الذهنى والعمل اليدوى، ما بين أشكال الوعى الإنسانى، والواقع الفعلى للإنسان الذى تنبع منه أشكال الوعى وتصب فيه.

***

تُرد فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى، بما فيها الفن إلى عملية التطور التاريخى، وهى تعتمد من حيث نشأتها وخط تطورها ونموها، على هذه العملية. وما من مسارات لنشأة فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى مستقلة استقلالا كاملا عن عملية التطور التاريخى، ولا يعنى هذا الارتباط بحال التطابق بين تاريخ كل فرع من فروع المعرفة وكل لون من ألوان الوعى الإنسانى، والآخر، ولا يعنى أيضا وجود تطابق بين تاريخ كل منها وعملية التطور التاريخى. وبهذا المعنى فتاريخ الفن، على وجه المثال، يتمتع باستقلالية ما، ولا يتمتع باستقلالية كاملة عن عملية التطور التاريخى، وقد يسبق تطور الفن تطور الكلية التاريخية الإجتماعية التى ينبع منها، وقد يتخلف عنها. وتطور الكلية التاريخية الاجتماعية إلى كلية أكثر تقدما، لا يعنى بالضرورة تغيّرا مطابقا مواكبا في الفن، فقد يستغرق الفن وقتا أطول ليلحق بالكلية الجديدة، وإن لحق بها فى نهاية المطاف.

وانعدام التطابق مبدأ أساسى من مبادئ المادية التاريخية لا يتأتى بدونه فهم الارتباط العضوى بين فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانية من ناحية، وبين التطور التاريخى من ناحية ثانية، ولا يتأتى دونه فهم تاريخية المعرفة التى تقدمها فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى، تلك المعرفة المحكومة بجدلية المطلق والنسبى.

***

تكتسب فروع المعرفة وأشكال الوعى الإنسانى، بما فيها الفن، طبيعة المعرفة التى تقدمها من طبيعة الكلية التاريخية الاجتماعية التى تنبع منها وتصب فيها، والكلية التاريخية الاجتماعية تصور تاريخى

مبنى على جدلية المطلق والنسبى. ومن ثم فالمعرفة التى تقدمها لنا أشكال الوعى وفروع المعرفة هى معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى.

والكلية التاريخية الاجتماعية كلية مطلقة من حيث توجد ككلية لها طابعها الكلى، ومن حيث توجد كحلقة من حلقات التطور التاريخى. وهى نسبية من حيث تؤثر وتتأثر بطبيعة الكليات التى تندرج فى إطارها فى ظل العملية الكلية لعملية التطور، ومن حيث تخضع لكليات أعلى وأكثر تركيبا، وهى نسبية من حيث تحد بحدود فترة تاريخية محدودة لا تلبث بعدها أن تفقد طابعها الكلى ككلية، مفسحة الطريق لكلية تاريخية اجتماعية جديدة، هى بدورها وحدة للمتناقضات المتفاعلة.

وهذا التصور للكلية التاريخية الاجتماعية ككلية محكومة بجدلية المطلق والنسبى، لا يعنى فلسفيا تبنى النسبى فالمادية الجدلية لا تضع النسبى تجاه المطلق وجها لوجه كنقيضين لا يلتقيان، وهى تؤمن بأن كل حقيقة مطلقة تنطوى على نسبية تصل ما بينها وما بين المكان والزمان والأوضاع التاريخية الاجتماعية المحددة لهذا المكان والزمان، وكل حقيقة نسبية فى الإطار تتمتع بصلاحية مطلقة طالما تحاول ما أمكن الاقتراب من الحقيقة . يقول لينين :

«فى الجدلية (الموضوعية) نجد أن الفارق بين النسبى والمطلق هو فى حد ذاته فارق نسبى. ووفقا للجدلية الموضوعية نجد المطلق فى النسبى. أما من وجهة نظر الذاتية والسوفسطائية فالنسبى يبقى مجرد نسبى مستبعدا للمطلق».

وكل ألوان المعرفة، وكل أشكال الوعى الإنسانى، بما فيها الفن، تحاول أن تقترب من كلياتها التاريخية الاجتماعية، وأن تمسك بها والمعرفة التى تقدمها لنا، والأمر كذلك، معرفة محكومة بجدلية المطلق والنسبى.

***

الكليات فى الحياة اليومية كليات خارجية، وكليات داخلية، والكليات الخارجية تمتد لتشمل كل الظواهر الموضوعية التى يستهدفها العلم. أما الكليات الداخلية فهى أعماق الإنسان فى ظل كليته الاجتماعية التاريخية، أى أعماق الإنسان فى ظل العوامل الاجتماعية التاريخية فى مجتمعة المعين، وفى عصره المحدد، تلك العوامل التى يتأثر بها الإنسان ويوثر فيها.

والكليات الداخلية هى هدف الفن ومجاله، والفن دون بقية أنواع المعرفة يستهدف هذه الكليات الداخلية، ويحيلها إلى مجاله الخاص الذى يستقل به. والفن كبقية فروع المعرفة التى تقوم على الانعكاس ظاهرة اجتماعية تاريخية، ولكنه يختلف عن بقية الظواهر الاجتماعية التاريخية، فيما يختلف، فى الهدف الذى يستهدفه، وفى المجال الذى يعمل فيه وهو مجال خاص.

وفى جميع أشكال الوعى يلتقى الذاتى والموضوعى، أى تلتقى الذات والموضوع، غير أن الوضع يتغير من لون من ألوان المعرفة إلى الآخر، ففى العلم على وجه المثال نجد العالم يحاول ما أمكن استبعاد العنصر الذاتى معتمدا على أدواته الموضوعية، ومرتفعا عن مستوى

التفكير اليومي، لكى يتمكن من التوصل إلى النتائج المطلوبة (التصغير، التكبير، التجريد ... الخ). ويختلف الأمر بالنسبة للفن، إذ تتعاظم أهمية العنصر الذاتى، وتصبح الكينونة الذاتية هى الهدف والمحور معا. فالفن ظاهرة إنسانية تتصل بالإنسان، ويشكل الإنسان مركزها، ويتواجد فيها العالم الخارجى بمدى ما لا يكتمل وجود الإنسان بدون تواجده. والعالم الخارجى لا يندرج فى الفن إلا بمدى ما يشكل الإطار لوجود الإنسان والمجال الذى تدور فى نطاقه الاهتمامات والممارسات والمشاعر الإنسانية. وهذا العالم الخارجى لا يندرج فى الفن إلا من وجهة نظر الإنسان.

والفن كظاهرة إنسانية تتصل بالإنسان ويحتل الإنسان مركزها لا يختلف عن العلم فحسب، بل هو يختلف أيضا عن بعض فروع المعرفة التى تتصل اتصالا مباشرا بالإنسان كالعلوم الإنسانية والاجتماعية. فالفن لا يعنى كما تعنى العلوم الإنسانية والاجتماعية بالعلاقات الإنسانية على إطلاقها فى كلية تاريخية اجتماعية معينة، وإنما هو معنى بشخصيات مجسدة كل التجسيد ومحددة كل التحديد، شخصيات حية تؤثر وتتأثر بالعوامل الاجتماعية والتاريخية فى بيئتها، وتفعل وتحب وتعيش وتتحرك فى ظل الإطار المتكامل الذى يشكل بيئتها. والفنان إذ يحاول الإمساك بجوهر الفعل الإنسانى يدرج هذا الفعل فى مكانه وزمانه، موحيا بمنبع هذا الفعل ومصبه، بمساره من حيث جاء، وبمآله إلى حيث يتجه.

وتحتل العلاقة الجدلية ما بين الفردى والكلى، بين الذات والموضوع، أهمية كبرى فى الفن. والفنان الذى يقوم بالاختيار هو

فرد، وهو أيضا كائن اجتماعي، وبمدى ما تتراكم عظمة الحياة وغناها فى ذاته، كمادة للوعى، بمدى ما يكون قادرا على استيعاب ما هو نمطى فى الحياة، وبمدى ما يستطيع هذا الفرد الإمساك بالنمطى بمدى ما يكون ممثلا للبشرية. والفنان الفرد، والممثل للبشرية، يختار النمط أو الشخصية الفنية الفردية والممثلة للبشرية، وهذا هو معنى الاختيار فى الفن.

ويرجعنا كل هذا إلى الشطر الأول من تعريف إنجلز للعمل الفنى، أى إلى الإشارة إلى الواقع الذى يستمد منه العمل الفنى مضمونه، وإلى طبيعة المضمون الملائم للعلاج الفنى.

***

تستمد كلية العمل الفنى الكثير من مقوماتها من الكلية الاجتماعية التاريخية التى تنبع منها وتنتمى إليها. والعمل الفنى مشروط، شكلا ومضمونا، حتى الأعماق بكليته التاريخية الاجتماعية. والكلية التى هى العمل الفنى عالم مستقل مغلق، وبمدى استقلالها وانغلاقها بمدى ما تكون عرضا نمطيا ورمزيا لكلية اجتماعية تاريخية ما، تناهت هذه الكلية فى الصغر أو فى الكبر، فى ظل المجتمع الذى تنتمى إليه، أو بمعنى آخر فى ظل الكلية الاجتماعية التاريخية التى هى هذا المجتمع.

وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية الاجتماعية التى تعرض لها طابع صراع الأضداد فى ظل الوحدة، وإن كان صراع الأضداد هذا يلقى فى كلية العمل الفنى وحدة لا يتلقاها أبدا على مستوى الواقع

الموضوعي. وكلية العمل الفنى تستمد من الكلية التاريخية الاجتماعية التى تعرض لها تاريخيتها، فالفعل الإنسانى لا يمكن أن ينعزل عن المكان والزمان اللذين هما بيئة الإنسان الطبيعية والزمان، نتيجة للعلاقة الجدلية التى تربطه بالمكان، هو مكان التطور الإنسانى. ومن ثم تمسك كلية العمل الفنى بالفعل الإنسانى فى حركته لا فى سكونه. كما تستمد كلية العمل الفنى من الكلية الاجتماعية التاريخية ذلك الغنى الذى يتمثل فى تعدد المستويات وتضاربها وتصادمها من خلال الوحدة.

***

وعملية اختيار مضمون العمل الفنى عملية على جانب كبير من الأهمية، كما توحى بذلك كتابات ماركس وإنجلز. وهى عملية تسبق التشكيل الفنى، وإن لم تتجزأ عن هذا التشكيل، وهى عملية جمالية وإن لم تبلغ فى فنيتها عملية هذا التشكيل. وبينما تتوقف القيمة الفنية للعمل الفنى فى النهاية على شكل هذا العمل، فالتوصل إلى هذا الشكل مستحيل بدون التمهيد لمضمونه. والعمل الفنى يصبح كلية مستقلة عن الحياة، ولكنه لا ينفصل انفصالا جذريا عن مادة الحياة، لأن التمهيد الفنى يضمن بقاء مادة الحياة أساسا وجوهرا للعمل الفنى.

وقد لا نستطيع تعميم رأى ماركس عن مسرحية **لاسال زنيكجن**، إذ كان فى معرض الكلام عن عمل فنى معين محدد بحدود معينة، وعن شكل فنى معين من أشكال الأدب هو «التراجيديا

التاريخية الثورية». غير أننا نلتقى بتعليق أشمل عن طبيعة الموضوعات التى تقدم مادة خام صالحة للعلاج الفنى، فى نقد كل من ماركس وإنجلز لكتاب **دومر الدين والعصر الحديث**، فسقوط فرسان العصور الوسطى قدم للأدب «مادة لأعمال فنية رائعة وتراجيدية»، أما سقوط الطبقة الوسطى الذى هو حدث كل يوم، فلا يقدم مثل هذه المادة، وكل ما يقدمه مثل هذا السقوط هو «تعبير عاجز» لا يحتدم فى ظله الصراع، كلام مجرد ومستهلك يفتقر إلى التجسيد الذى يرتبط بالصراع، مجرد كلام «كأقوال وحكم سانشو بانزا» فى دون كيشوت. وسقوط الطبقة الوسطى، أو بالأخرى سقوط شرائح من هذه الطبقة، لا يقدم للأدب المادة الصالحة للعلاج الفنى، لأن هذا السقوط ليس محصلة صراع جوهرى بين مصالح جوهرية، لطبقات تملك زمام وأدوات الصراع، ومن ثم فهو سقوط باهت يفتقر إلى التناقضات الرئيسية فى كلية ما من الكليات التاريخية الاجتماعية.

ومع إنجلز نتجاوز منهج الاستبعاد إلى منهج الاستيعاب، ونترك مالا يصلح، إلى صورة أوضح لما يصلح للعلاج الفنى فى الإطار الروائى. يقول إنجلز فى خطاب موجه إلى «مينا كوتسكى»:

«.. **فينا** هى فى الواقع المدينة الألمانية الوحيدة التى يتوفر فيها مجتمع ما، وفى برلين نجد «دوائر معينة» فحسب. وعلاوة على ذلك فهذه الدوائر تفتقر إلى التحديد، ومن ثم فبرلين لا تقدم إلا مجالا لكتابة رواية عن حياة الدائرة الأدبية أو الدائرة البيروقراطية أو دائرة الممثلين».

وتوحى هذه العبارة بأن لاختيار مضمون الأدب، وخاصة الروائى منه متطلباته، فالأدب الروائى لابد وأن يمسك بالإنسان فى كليته الداخلية أولا، ولابد وأن يمسك ثانية بالإنسان فى تفاعله مع كلية من الكليات الخارجية، سواء امتدت هذه الكلية لتشمل المجتمع كمجتمع، أو اقتصرت على كلية جزئية كالدائرة الأدبية أو البيروقراطية.. الخ. ونستطيع أن نخلص من هذا أن المادة التى تصلح للعلاج الفنى لابد وأن يتوفر لها مقومات الكلية، أى لابد وأن تنطوى على عنصر الوحدة، وهو الطابع الذى يسم الكلية ككلية ويضفى عليها طابعها الاجتماعى التاريخى المعين، ولابد وأن تنطوى هذه المادة أيضا على احتمال الصراع، أى على احتمال توفر عنصر التناقض والتضاد بين جزئياتها بعضها والبعض، وبين جزئياتها والكل، لأن الصراع مقوم آخر رئيسى من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية التى تقوم على وحدة الأضداد فى ظل الصراع. ويبقى مقوم أخير من مقومات الكلية التاريخية الاجتماعية لابد وأن تتحمله المادة الصالحة للعلاج الفنى. فالكلية التاريخية الاجتماعية هى بطبيعتها كلية متحركة دائبة الحركة، تنتقل فى كل لحظة من نقطة إلى نقطة فى ظل إطار عام صاعد، مهما كثرت المتعرجُات والمنحنيات. وقد يبدو السطح خامدا للعين غير البصيرة، وقد تختفى الحركة تماما فى ظل رؤية ميتافيزقية لظواهر هذه الكلية التاريخية الاجتماعية إذا ما عزلنا هذه الظواهر البعض عن الآخر، أو إذا ما أنكرنا التفاعل الجدلى الذى يربط بين هذه الظواهر بعضها البعض، ويربط بينها جميعا. غير أن الرؤية الجدلية السليمة لا تلبث أن تثبت لنا أن الحركة رغم كل شىء، هى جوهر الكلية التاريخية الاجتماعية.

ومن ثم فالمادة الصالحة للعلاج الفنى هى تلك التى تتحمل الانصهار فى وحدة، فى ظل الصراع، وتتحمل بالتالى الانتهاء إلى وحدة الأضداد، تلك الوحدة الكاملة التى لا تتوفر إلا فى العمل الفنى.

- ٢ -

الجدليات هى نظرية المعرفة فى المادية التاريخية الجدلية، وهى الإقرار بأن الكل محصلة الجزئيات، وأن بذور الكل متوفرة فى كل جزئية من جزئيات هذا الكل. والجدليات تقوم على التسليم بصراع الأضداد فى ظل الوحدة التى هى الكل، وعلى محاولة اكتشاف مجمل الاتجاهات المتضادة والمتعارضة والمتمايزة، وتتبع حركة هذه الاتجاهات فى ظواهر الطبيعة وعملياتها، وفى المجتمع وعملياته، وفى العقل الإنسانى وعملياته.

ويضفى المنهج الجدلى أهمية كبرى على سلسلة من العلاقات الجدلية الثنائية المتواجدة فى كلية من الكليات، متفاعلة تفاعلها جدليا فى ظل الوحدة والصراع. ومن هذه العلاقات الثنائية، على وجه المثال، الوجود والوعى، الموضوع والذات، الضرورة والحرية، العلة والمعلول، المطلق والنسبى، الثابت والمتغير، الحقيقة والمظهر، الظاهرة والماهية، الفردى والكلى.

ولا تضع المادية الجدلية أى طرف من سلسلة الثنائيات هذه، فى تعارض أبدى مع الآخر، كما تفعل الفلسفة المثالية، أو الفلسفة المادية الميكانيكية، إذ ترى فيما بينهما صراعا جدليا، فى ظل الوحدة، يتضمن تبادل المواقع بين طرفى الصراع. وعلى وجه المثال تصبح

العلة هنا معلولا هناك، ويصبح ما هو ضرورة اليوم، وبفضل فعل الإنسان الهادف، حرية غدا، والذاتى والموضوعى يتداخلان بمقتضى الصراع ما بين الحرية والضرورة، وبمدى ما يكون الإنسان فردا، بمدى ما يصبح كائنا اجتماعيا، وبمدى ما يتمكن فى الغد من موضوعه، الذى لا يتمكن منه اليوم، محولا الضرورة إلى حرية.

غير أن المنهج الجدلى يقر حقيقة ذات دلالة عظيمة الأهمية فى تناولنا هذا العمل الفنى كالنمطى الجمالى، وهذه الحقيقة هى أن وحدة الأضداد تستحيل، على مستوى الحياة، أو تكاد. يقول لينين:

وحدة الأضداد (التلاقى فى ذات اللحظة، التطابق، الفعل المتماثل) هى وحدة مشروطة، ولحظية، وعابرة، ونسبية. أما الصراع بين أضداد تتمايز كلاها بالتضاد الكامل فهو صراع مطلق إطلاق الحركة والتطور).

ومن ثم فوحدة الأضداد، على مستوى الحياة، هى الاستثناء العابر والنادر والانتقالى الذى الذى يكاد يستحيل تكامله. أما صراع الأضداد فهو القاعدة، وهو الذى يكتسب صفة المطلق.

* * *

فى إطار العمل الفنى وحده يتحقق مايكاد يستحيل تحقيقه على مستوى الحياة، ففى العمل الفنى وفى العمل الفنى وحده تتلاقى الأضداد وتتماثل، وتتوحد، ويلقى الصراع الحل، وينحسر، وتبقى الوحدة.

والعمل الفنى هو وحدة الأضداد التى تتجسد فى النمطى.

والنمطى يتحقق فى العمل الفنى من خلال العمل فى مجال الخاص ذلك المجال الذى يتوسط الفردى من ناحية والكلى من ناحية أخرى.

يرتبط النمطى فى العمل الفنى بجانب من العلاقة الجدلية فى الظاهرة والماهية، وهذا الجانب هو علاقة الفردى والكلى، من حيث يشير الفردى إلى الفرد كهذه الظاهرة الاجتماعية، ويشير الكلى إلى الإنسان الذى هو ماهية هذه الظاهرة فى هذه الكلية التاريخية الاجتماعية المعينة.

يشير الفردى إلى هذا الشىء المعين فى الظاهرة بالتخصيص وبدون أى درجة من التعميم، ويشير الكلى إلى ماهية الظاهرة أو إلى الكلى فيها، ويشكل قمة التعميم.

وعملية الإدراك الإنسانى فى الحياة اليومية لا تتوقف عن الانتقال عن المجال الفردى إلى المجال الكلى، وبالعكس فهى عملية دائبة تنعكس على الفردى من جديد وتكسبنا إدراكا جديدا به، يقودنا إلى ماهيات جديدة، وهكذا فى عملية دائبة تُكسب الإدراك الإنسانى عددا متجددا من التعميمات النسبية.

ونقطة الانطلاق فى عملية الانتقال الدائب هذه هى الظاهرة أو هذا الفردى، أى هذا الشىء أو الشخص الفريد فى خصوصيته، ذلك لأن المادية الجدلية تحفر فى الواقع المحسوس لتتوصل إلى الكلى، أى إلى القوانين والماهيات، على عكس المثالية التى تفرض على الواقع

الحى مجردات من أعلى، وتسجن واقعا ديناميكيا حيا فى تعميمات مجردة ثابتة وأزلية.

والمنهج المادى الجدلى إذ يبدأ بالظاهرة، يأخذ فى الاعتبار وحدة الممارسة والتأمل، وحدة المجسد والمجرد، ولا يعلى المجرد على المجسد. وهو إذ يقر بأن المجرد قد يضاهى المجسد، يؤكد على انعدام قدرة الأول على تجاوز الثانى، فحركة الواقع الدائبة أعتى وأعظم من أكمل المجردات. والخلاصة أن منهج المادية الجدلية يرفض منهج المثالية فى إملاء أى ماهية أو مفهوم أو قانون مجرد إملاء تعسفى على الفردى، أو على هذا الشىء المعين من الظاهرة.

والمنهج الجدلى إذ يعتبر الفردى، أو هذا الشئ المعين من الظاهرة، نقطة الانطلاق، لا يتوقف أبدا عند هذه النقطة، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية. فهو يأخذ فى الاعتبار من جديد الوحدة الجدلية بين الممارسة والتأمل، كما يأخذ فى الاعتبار الوحدة الجدلية بين الواقع الموضوعى والوعى الإنسانى. وهذا المنهج ينتقل فى دأب من الظاهرة إلى الماهية، من الفردى إلى الكلى وبالعكس فى محاولة لحفر مساره فى ماهية الظاهرة التى يعرض لها فى كليتها، وفى محاولة لحفر مساره فى ماهية الواقع الذى يعرض له. والمنهج المادى الجدلى يرفض الاكتفاء برصد الظاهرة، وإخضاع نظام التفكير لنظام الأشياء، وإخضاع الوعى الإنسانى المتراكم على مدى الأزمان لمجموعة من الظواهر السطحية، كما يفعل منهج المادية الميكانيكية، وهو يستهدف كما لا تستهدف الأخيرة إبراز الفردى فى علاقته بالكلى، تلك العلاقة التى تقوم على الوحدة والصراع. كما يستهدف

إبراز الظاهرة فى تفاعلها الكلى مع بقية الظواهر، فى ظل الكلية التاريخية الاجتماعية التى يعرض لها.

والمنهج المادى الجدلى يدرك أن الأضداد تتماثل بمدى ما تتعارض، والفردى لا يوجد إلا من حيث هو يندرج فى الكلى، والكلى لا يكتسب هذه السمة إلا فى الفردى ومن خلال الفردى. وكل فردى هو كلى بطريقة أو بأخرى، وكل كلى يتسع بشكل تقريبى، ليحيط بكل فردى، ويشكل شريحة من هذا الفردى أو وجها من وجوهه، أو بالأحرى ماهيته وجوهره. وفى هذا الجزء من العلاقة ما بين الظاهرة وماهيتها نجد كل بذور المفهومات الجدلية، فنحن نجد الثابت والمتغير، المشروط تاريخيا والقادر على تجاوز حقبة تاريخية معينة، العابر والضرورى والمظهر والحقيقة إلى غير ذلك من الثنائيات الجدلية.

ونظرية المعرفة فى الجدلية المادية تعطى أهمية كبرى للعلاقة الجدلية بين المظهر والحقيقة، وهى تعتبر الاثنين وجهين من أوجه الحقيقة الموضوعية، فللحقيقة الموضوعية أكثر من مستوى، وأكثر من بعد. وهناك الحقيقة اللحظية السطحية العابرة التى لا تتكرر أبدا، وهناك الحقيقة التى تتكرر وفقا لقوانين معينة، وتتغير وفقا لتغير أوضاع معينة. ويتتبع المنهج الجدلى الحقيقة الموضوعية فى كليتها، فى إطار يتبادل فى ظله كل من المظهر والحقيقة المواقع، ويحققان علاقات جديدة، فهذه الحقيقة التى تواجه المظهر الآن كحقيقة، لا تلبث أن تتكشف عن مجرد مظهر يواجه حقيقة جديدة إذا ما تركنا سطح التجربة وتوغلنا فى الأعماق، وهذه الحقيقة الجديدة تتكشف من جديد عن مظهر، مفسحة الطريق لحقيقة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية.

والمادية الجدلية، إذ ترسى هذه العلاقة الجدلية القائمة على وحدة الأضداد ما بين المظهر والحقيقة تتجاوز المادية الميكانيكية، والمثالية. والمادية الميكانيكية ترسى وحدة مطلقة ما بين المظهر والحقيقة من شأنها أن تسم مظاهر عابرة بصفة الحقيقة المطلقة والأزلية، وأن تضفى طابع الثبات والجمود على حقيقة سمتها الحركة والتغير. أما المثالية فترسى تضادا مطلقا ما بين المظهر والحقيقة، مسقطة لواقع الوحدة ما بينهما. والحقيقة بالنسبة للمثالية هى حقيقة كلية مجردة ومطلقة مفصولة عن الواقع الموضوعى ومظاهره، وهى حقيقة مسبقة تملى إملاء على الواقع الموضوعى ومظاهره. ويُفقد هذا المثالية القدرة على سبر الواقع الموضوعى بغية التوصل لحقيقة بعد حقيقة.

***

تستهدف الأعمال الفنية تقديم صورة للواقع تتصالح فيها المتناقضات، فى وحدة. ومن المتناقضات التى تلقى التصالح فى العمل الفنى، المظهر والحقيقة، والعام والخاص، والعملى والنظرى. وبمقتضى تصالح المتناقضات هذا، يبدو الكلى كما لو كان صفة من صفات الفردى والخاص، وتبدو الحقيقة جلية محسوسة ومعاشة شأنها شأن المظهر، ويبدو المبدأ العام الذى يحكم العمل الفنى كالعلة الجدية لهذا الحدث المعين الذى يتتبعه هذا العمل الفنى.

وفى العلم يبدو المطلق دائما نسبيا وتقريبيا، نتيجة للتوسع الدائب فى المعرفة العلمية، أما فى العمل الفنى فتتحقق وحدة المطلق والنسبى، وإن كانت هذه الوحدة لا تتعدى إطار العمل الفنى ذاته. ويرتبط بهذا فارق جوهرى آخر بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية،

فكل القوانين والمفهومات والمبادئ المجردة تندرج فى نظام للمعرفة، أما فى الفن فيستقل العمل الفنى عن غيره وعن كل ما عداه، مكونا لعالمه الذاتى المتكامل الذى يحدث تأثيره الفنى والجمالى. واستقلال هذا العالم الفنى يملى بالضرورة درجة عالية من التكثيف من حيث هو يرمز فى كليته لكلية ما من كليات الواقع الموضوعى. ومن ثم فاستقلال العمل الفنى يعنى بالضرورة اكتسابه لغنى الحياة وتعددها اللانهائى.

والعمل الفنى، فى كليته، يستثير الحياة استثارة دالة وموحية، ويتوصل إلى عنصر الإيهام الجمالى من خلال التصوير الموضوعى والدقيق لعملية الحياة. ولكن عنصر الإيهام رهين أولا وأخيرا باستقلال العمل الفنى عن الحياة، وباندراجه فى عالمه الموحد القائم بذاته. ومن شأن إشارة أى جزئية أو جزئيات من العمل الفنى إلى ظاهرة أو ظواهر الواقع الموضوعى إشارة أحادية ودلالية مباشرة، أن تخل بوحدة العمل الفنى، وأن تسقط بالتالى عنصر الإيهام. ويحدث نفس الشئ إذا ما استخدمت جزئية من جزئيات العمل الفنى للتدليل على مفهوم مجرد، أو فكرة مجردة جاهزة وخارجة عن إطار العمل الفنى.

***

يميل كل من ماركس وإنجلز إلى تبنى مقولة هيجل من الجمالى دون مقولة أرسطو. وأرسطو فى واقع الأمر لا يفرد مجالا خاصا للفن، وهو يذهب إلى أن الكلى دون الفردى هو الجمالى. ويرتب

أرسطو أفضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس. ومقولة أرسطو عن الكلى كالجمالى مرفوضة من منطلق المادية الجدلية لعدة أسباب، منها أن الجدليات ترفض الإقرار بوجود معرفة كلية مطلقة، فالكلى محكوم بجدلية المطلق والنسبى، وبجدلية المظهر والحقيقة، ومنها أن الجدليات تعتبر الكلى مجالا تشترك فيه بدرجات متفاوتة كل أنواع المعرفة الإنسانية، شأنها شأن الإدراك الإنسانى فى الحياة اليومية، ومن ثم لا يتأتى أن يكون الكلى مجالا ينفرد به الفن عن بقية أنواع المعرفة ويندرج بمقتضاه الفن فى نطاق الجمالى.

ومجال الفن، وفقا **لهيجل**، هو مجال ذو خاصية متميزة، وهو الوسيط لا الوسط، ما بين مجال معرفة الفردى من ناحية، ومعرفة الكلى من ناحية أخرى. وهو الوسيط لا الوسط، من حيث يصهر كليهما دون أن يكون أيهما، والوسيط هو المجال الخاص للفن من حيث هو وحدة النقيضين، أى وحدة المجال الفردى من ناحية والمجال الكلى من ناحية أخرى.

ومن الطبيعى أن يتبنى كل من ماركس وإنجلز هذه المقولة عن المجال الخاص الذى يفرده هيجل للفن. فهى تتفق والمنهج المادى الجدلى أولا، ومع رؤيتهما للعمل الفنى ثانيا كتلك الكلية التى تكتسب صفة النمطية وتتفق أخيرا وليس آخرا، لرؤيتهما للعمل الفنى كوحدة للأضداد.

***

يعرف إنجلز الشخصية الفنية هكذا «فكل شخص نمط ولكنه الشخصية المحددة تماما أو «هذا هو» كما قد يقول العجوز **هيجل**».

والشخصية الفنية تتحرك فى المجال ما بين الفردى والكلى، بين الظاهرة والماهية وتتوسطهما، وتصهر الاثنين معا، مستقلة عنهما فى هذه المحصلة الجديدة التى هى العمل الفنى. والشخصية التى تنأى إلى الكلى معتمدة على الماهيات أو المبادئ أو الأفكار المجردة ليست بالنمطية، والشخصية التى تنأى إلى الفردى مقتصرة على إبراز الملامح الفردية المميزة للشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة كظاهرة منعزلة عن إطارها الاجتماعى، ليست بالنمطية، والشخصية التى تجمع ما بين الكلى والفردى جنبا إلى جنب دون أن تصهرهما فى وحدة النقيضين ليست بالنمطية. ولابد وأن تذوب الماهيات فى الظواهر، والمجرد فى المجسم، والكلى فى الفردى لكى تخرج الشخصية الفنية النمطية إلى حيز الوجود. والنمط، أو الشخصية الفنية، تجمع ما بين الفرد الشديد التميز فى فرديته، والفرد الذى يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد فى كليته الاجتماعية التاريخية، والذى يتمتع بكل إمكانيات واحتمالات تطور هذه الكلية. والشخصيات الفنية النمطية هى وحدها القادرة على تجسيد المتناقضات الرئيسية فى عصرها، عن طريق الصراع الدرامى فى العمل الفنى، وهى وحدها القادرة على الإمساك بجوهر الحقيقة الاجتماعية، فى حركتها لا فى سكونها، وعلى تقديم عرض تمثيلى رمزى للواقع الذى تصدر عنه، كواقع تاريخى متحرك وديناميكى.

***

يكتسب نقد ماركس لمسرحية **لاسال زنيكجن** أهمية من حيث يوضح تفضيل المادية التاريخية الجدلية للرمزية Symbolism على

الدلالة المباشرة Allegory. ومن الطبيعى أن نواجه هذا التفضيل. فالدلالة تكتسب منطلقاتها من المثالية، بينما نجد أن منطلقات الرمزية أكثر تلاؤما مع منطلقات المادية الجدلية فى المعرفة.

والدلالة تنطلق من المثالية بمدى ما تفترض أسبقية الفكرة على الواقع الموضوعى، والمجرد على الحسى، والماهية على الظاهرة، والكلى على الفردى، ومن حيث تقر بوجود انفصال ازدواجى بين كل ثنائية فى هذه الثنائيات.. والدلالة إذ تستهدف الفكرة الكلية المجردة تبدأ بالماهية والكلى وتجعلهما نقطة الانطلاق، وتستخدم الفردى والظاهرة والواقع والحسى كمجرد وسيلة لخدمة الهدف الرئيسى، وهو الفكرة الكلية المجردة. والدلالة عاجزة والأمر كذلك عن صهر الفردى والكلى فى وحدة، وهى تقدم لنا والأمر كذلك الكلى جنبا إلى جنب مع الفردى، دون أن يندمجا فى وحدة. ومن هنا يأتى الشبه ما بين الفكرة المثالية من ناحية وما بين الدلالة من ناحية أخرى.

ولعل تمييز **جوته** ما بين الدلالة والرمزية، يحدد ما نعنيه بالدلالة فى هذا السياق، ويعفينا من تعريف الرمزية، وهو تعريف ليس بالسهل، ويوضح لنا أوجه التشابه بين منطلقات الرمزية واتجاه المعرفة فى المادية الجدلية.

وقد كان **جوته** أول من فرق ما بين الرمزية والدلالة فى إطار العمل الفنى، وقدم التعريف المعاصر لكليهما. وقد صاغ **جوته** هذا التعريف فى إطار تاريخى احتدم فيه الصراع بين تراثين فى الكتابة الفنية، التراث الذى يمثله **شكسبير** ويواصله **جوته**، وتراث

الكلاسيكية الجديدة الذى تبناه **شيللر**، والذى يقوم على فرض مفهوم كلى مجرد على العمل الفنى، واستخدام هذا العمل أو جزئياته للتدليل على هذا المفهوم الكلى المجرد أو الفكرة أو المثال، دنيوية كانت هذه المجردات أم ترانسنتدالية. وقد استهدف جوته من التفريق بين الرمزية والدلالة التفريق ما بين الفن واللافن، مدرجا لأسلوب **شكسبير** وأسلوبه هو، فى نطاق الفن الذى ينبغى أن يكون عرضا رمزيا، ومقصيا أسلوب شيللر عن نطاق الفن كأسلوب دلالى، يقول جوته:

هناك فارق كبير بين حالتين، حالة يسعى الشاعر فى ظلها إلى تطويع الخاص لملائمة العام، وحالة تأمل الشاعر للعام من خلال الخاص. وفى الحالة الأولى تولد الدلالة حيث يوجد الخاص بمدى ما هو مثل للعام. ولكن الحالة الثانية تشكل حقا طبيعة الشعر، فهى تعبر عن الخاص، دون تفكير فى، أو إشارة إلى العام، والواقع أن كل من يمسك بالصورة الحية للخاص يمسك أيضا بالصورة الكلية له دون أن يدرك هذه الحقيقة، أو على أن يدركها فيما بعد».

ويرى **جوته** أن الدلالة تولد فى العمل الفنى حين يبدأ الكاتب بالكلى دون الفردى، وبالعام دون الخاص. والكاتب يستخدم فى هذه الحالة الحسى والمجسم كمجرد مثال للتدليل على مفهوم كلى وعام. وهو إذ يفعل ذلك يملى مفهوما مجردا على واقع موضوعى حى، أما الشاعر الحق فيبدأ بالخاص أو الفردى الذى يقوده بالضرورة إلى الكلى. وهو إذا ما بدأ بالفردى تواجد الكلى بالضرورة، فى عمله. ولكن هذا التواجد لا يتضح، ولا يبين، ولا ينم عن وجوده، إذ يذوب

الكلى تماما فيما هو خاص وفردى. ويذهب جوته إلى أن كل فنان يمسك بالصورة الحية للخاص، أو بهذا الجانب من الحياة الحى والمتجدد، لابد وأن يتوصل إلى ماهيته، أو إلى الصورة الكلية له.

ويواصل **جوته** التفريق بين الدلالة والرمزية، والأولى تخل بوحدة العمل الفنى، وتجعل جزئياته تشير إشارة مباشرة إلى ماهو خارج عنه، والصورة الفنية فى العمل القائم على الدلالة تتبقى صورة أحادية المعنى، موجودة بمدى ما تعبر عن مفهوم مجرد محدد وجدت، أصلا، للتدليل عليه. أما الرمزية فتذيب المفهوم أو الفكرة فى الصورة بحيث يستحيل الفصل فيما بينهما، وبحيث تتعدد مستويات المعنى، وتستعصى على أى محاولة لاختزالها إلى معنى واحد أحادى ومحدد. وفى ظل هذا التعدد لمستويات المعنى، يكتسب العمل الفنى فى كليته صفة الاستقلال والانغلاق كعالم وهمى قائم بذاته. يقول **جوته**:

«تُغير الدلالة الظاهرة إلى مفهوم، والمفهوم إلى صورة. ولكن بطريقة تجعل المفهوم يتبقى محصورا فى حدود الصورة، مستوعبا فى إطارها تماما، يلقى التعبير المتكامل فى ظلها».

هذا بينما تغير الرمزية:

«الظاهرة إلى فكرة، والفكرة إلى صورة بطريقة تجعل الفكرة فى حالة نشاط لا نهائى بحيث يستحيل التوصل إليها فى الصورة وبحيث لا تتلقى تعبيرا أحاديا محددا حتى لو عبر عنها فى كل اللغات.

***

أرسل لاسال مخطوطه مسرحية **زنيكجن** إلى كل من **ماركس وإنجلز** ومع المخطوطة خطاب يشرح فيه أسلوبه الفنى فى كتابه هذه المسرحية، التى أراد لها أن تكون أول تراجيديا تاريخية ثورية.

و لاســـال وفقا لهذا الخطاب قد توصل إلى مفهوم كلى عن طبيعة الحياة مؤداة أن هناك تناقضا أبديا بين المثال والواقع، وبين الفكر والفعل الإنسانى، وخاصة الفعل الثورى. وهو قد كتب مسرحيته ليدلل على هذا المفهوم الكلى أو هذه الفكرة الكلية. والفكر الإنسانى الذى يقوم على المثال، وفقا **للاسال**، لا نهائى، بينما الواقع الذى يقع فيه الفعل الإنسانى محدود بالعوامل الموضوعية، والفكر يقوم على مثال قادر على كل شىء، والفعل مرهون بقصورات الواقع، ومن ثم فخروج الفكر إلى حيز الفعل يعنى السقوط بهذا الفكر والتنازل عن هذا المثال. وهذه الفكرة الكلية تصدق وفقا **للاسال**، على أى ثورة وكل ثورة، أياً كان زمانها أو مكانها، والثورة فكر وفعل، مثال يستهدف التحقق على أرض الواقع، ولكن هذا التحقق يعنى التنازل عن المثال، وبالتالى هزيمة الغاية التى يستهدفها الفعل، وكل ثورة تدحض غايتها من حيث تحقق أفكارها الثورية بأفعال غير ثورية. وهذا التناقض ما بين المثال والواقع، والفكر والفعل يشكل الصراع الدرامى فى مسرحية **لاسـال**، وهو قد اختار ثورة فاشلة ليعبر عن هذا الصراع تعبيرا تراجيديا. واختار كل شخصية من شخصياته كصبورة تمثل جانبا من جوانب الصراع. ويمثل موقف المساومة والتنازل عن المثال فى المسرحية **زينكجن** بطل ثورة صغار النبلاء ضد الأمراء فى ألمانيا فى القرن السادس عشر، بينما يمثل **هاتون**

الإخلاص المطلق للمثال الثورى. وتمثل شخصيات الفلاحين الفعل الآنى والحماس الثورى الجاهل. والصراع فى هذه المسرحية، الذى هو صراع بين أفكار، يدور بين هؤلاء الفرقاء الثلاث، والأفكار فى تصارعها تدلل على مفهوم **لاسال** الكلى عن التناقض الأبدى بين الفكر الإنسانى من ناحية، والفعل الإنسانى من ناحية ثانية.

وفى هذا الخطاب يرسى **لاسال** مفهومه للفن، ويصف أسلوبه فى علاج العمل الفنى. ومفهوم لاسال مفهوم مثالى شأنهُ شأن مفهوم **شيللر**، وأسلوبه فى العمل الفنى أسلوب تتولد عنه الدلالة، كما تتولد عن أسلوب **شيللر**. فالدلالة تولد حين ينطلق الكاتب من المفهوم المجرد، ويطوع الفردى والخاص للتعبير عن هذا المفهوم الكلى والعام. والدلالة تولد حين يبدأ الكاتب بمفهوم كلى مسبق ويخضع الظاهرة لهذا المفهوم المسبق، ثم يحوّل هذا المفهوم الجاهز لصورة تستوعبه تماما، وتعبر عنه تعبيرا كليا وأحاديا، والصورة فى العمل الفنى جزئية قد تقتصر لتكون تفصيلا وقد تمتد لتكون شخصية من الشخصيات.

ولاسال يتفق **وشيللر** فى المنطلق الفلسفى المثالى، وإن كان مثال الأول دنيويا مستمدا من العقل الإنسانى، ومثال الثانى مثالاً مستمدامن الروح المطلق. والتناقض ما بين الفكر أو المثال وبين الفعل والواقع الموضوعى يؤرق **لاسال** بمدى، يؤرق شيللر، وإن كان الأخير يؤمن بأن الطبيعة نفسها «ليست سوى فكرة من أفكار الروح (المطلق)». وكلاهما يضع الفكرة أو المثال فى تضاد لا نهائى مع الواقع الموضوعى، ويمنحان هذا المثال أسبقية على الواقع، واستقلالا

عنه. ولا تبدو الكليات المجردة بالنسبة لكليهما ماهيات متغيرة يستمدها الوعى الإنسانى بالانتقال الدائب ما بين المجسم والمجرد، بل تبدو كقوانين قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع اليومى الذى تنبع منه، قوانين تزرى بحدود الواقع وقصوره.

ولكى يعمق **شيللر** منطلقه المثالى وأسلوبه الدلالى يخرج بنظرية للشعر يقسم بمقتضاها الشعر إلى شعر ساذج يتمشى مع الطبيعة، ويقوم على محاكاة الواقع، ويعمل فى «إطار دنيانا هذه الموجودة والمحسوسة»، وشعر سنتيمنتالى يتمشى مع الفن، ويقوم على إدراك الهوة التى تفصل المثال عن الواقع، ويعلو على الواقع الحقير من حوله ساعيا إلى المثال. ويدرج **شيللر** نفسه فى إطار اللون الثانى من الشعر، ويدرج كل من هومر **وشكسبير وجوته** فى إطار الشعر الساذج الذى يعنى بدنيانا هذه.

***

وأرسل كل من **ماركس** و **إنجلز** نقدهما للمسرحية إلى لاسال على معزلة الواحد عن الآخر. وتفاوتت اعتراضاتهما فى التفاصيل، وان تشابهت فى منطلقها المادى الجدلى، غير أن القارئ لتعليقات ماركس وإنجلز على مسرحية **لاسال**، لابد وأن يتوقف عند عبارات تكاد أن تتطابق. وكل منهما يدرج **لاسال** فى تراث **شيللر** فى أسلوب الكتابة الفنية، ويدين بدرجات متفاوتة هذا الأسلوب، كأسلوب يسجن الواقع الحى فى كليات مجردة، وكأسلوب يعجز عن صهر الكلى والفردى، ويعجز بالتالى عن التوصل إلى تلك الوحدة التى تضفى

على العمل الفنى صفته كعرض تمثيلى رمزى نمطى تستعصى جزيئاته على الدلالة الأحادية المباشرة، وكل منهما يشيد بأسلوب شكسبير ويوصى **لاسال** باتباعه.

وإنجلز يُذكّر **لاسال** بفشله فى صهر الكلى والفردى، والعام والخاص، والمجرد والمجسم، والمثال والواقع. ويرجع كل منهما فشل لاسال فى تحقيق أهدافه الفنية إلى «نسيان الواقع فى المثال، **وشكسبير** فى **شيللر**»، ويدفع كل منهما باستحالة خروج عمل فنى أصيل إلى حيز الوجود دون صهر الكلى والفردى أو المثال والواقع، فبدون هذا الصهر، يبقى العمل قائما على التجريد. وتبقى الشخصيات مجرد دلالات على هذه الفكرة الكلية أو تلك، مشيرة إلى ما هو خارج العمل الفنى. ويقرر **إنجلز** أن «العمق الأيديولوجى والمحتوى التاريخى الواعى» الموجود فى صورته العارية والمجردة فى مسرحية **لاسال** قد افتقر إلى الذوبان فى «حيوية واتساع آفاق الحدث الشكسبيرى».

وإذ يكرر **ماركس** هذه المنطلقات الفنية فى أكثر من مجال وبأكثر من طريقة، يعبر تعبيرا، أكثر حدة، عن ضيقه بأسلوب **شيللر ولاسال** معا، ويحدد ببراعة قصورات أسلوب **شيللر** كأسلوب دلالى قائم على الدلالة. يقول ماركس موجها الخطاب إلى لاسال: «عليك أن تكون أكثر شكسبيرية. أما فى الوقت الراهن فأعتقد أن الشيللرية هى خطأك الرئيسى، وبالشيللرية أعنى تحويل الأفراد إلى أبواق تنطق بروح العصر».

وشخصيات **لاسال**، وفقا **لماركس**، صورة فنية تعبر تعبيرا مباشرا وكاملا ومحددا عن هذه الفكرة أو تلك من أفكار العصر، وتدل عليها دلالة أحادية مباشرة، وهذه الشخصيات أو هذه الشخوص القائمة على الدلالة، لا تندرج كجزئيات فى كلية العمل الفنى، مغتنية بمستويات من المعانى، ومغنية للعمل بهذه المستويات الرمزية، وإنما تبقى منفصلة دالة على ماهو خارج عن نطاق العمل الفنى، حارمة العمل الفنى من صفته كعالم وهمى قائم بذاته، وكعرض نمطى تمثيلى رمزى.

***

يترتب على إعلاء الكلى على الفردى، واستخدام الفردى فى إطار العمل الفنى كوسيلة للتدليل على فكرة كلية مسبقة، أو مفهوم كلى مسبق، عقلانيا كان هذا المفهوم أو غيبيا، عدة مخاطر تتآزر جميعا لحرمان العمل الفنى من صفته كوحدة تتصالح فيها الأضداد، وكعالم وهمى قائم بذاته، وكعرض رمزى يستثير الحياة فى كليته. ومن هذه المخاطر تحويل العمل الفنى إلى عمل دعائى، والإخلال بوحدة المضمون والشكل. وهذه هى الأوجه التى يركز عليها **إنجلز** فى نقده لرواية من روايات **مينا كوتسكى**.

فى معرض نقد رواية **القديم والجديد**، يعيب **إنجلز** على **مينا كوتسكى** فشلها فى إكساب الشخصية والحدث صفة النمطية. وخطأ **مينا كوتسكى** يتلخص فى ضياع «مقومات الشخصية تماما فى المبدأ المجرد الذى يكمن خلفها». أى أن خطأ الكاتبة يتلخص فى

الاهتمام بالكلى دون الفردى، بالماهية دون الظاهرة، بالمبدأ المجرد الذى يدرج الفرد فى العديد من الأفراد، دون السمات الفردية التى ينفرد بها الفرد عن كل هؤلاء الأفراد، ويترتب على هذا الخطأ بالتالى الفشل فى التوصل إلى وحدة النقيضين الفردى والكلى.

ويلاحظ **إنجلز** أن اهتمام الكاتبة بالكلى دون الفردى أدى إلى تغليب المضمون على الشكل، والفشل فى إكساب المضمون بأكمله شكله النمطى مما ترتب عليه سيادة التعميمات والمبادئ المجردة، وافتقار العمل الفنى إلى وحدة المضمون والشكل.

والتركيز على المضمون دون الشكل نقيصة، شأنه شأن التركيز على الشكل دون المضمون، ومرد هذه النقيصة هو غلبة ذاتية الفنان على موضوعيته. والكاتبة أرادت فى رواية **القديم والجديد** الترويج لمعتقداتها الاشتراكية، ولكى تتوصل إلى ذلك أعلت الكلى على الفردى، والمضمون على الشكل. والتركيز على المضمون قد يخلق شيئا هاما، ولكنه لا يخلق عملا فنيا، وكان على الكاتبة أن تدرك أن هذا «الشكل الفنى» يعمل فى مجال خاص به، ولا يحتمل بحال الترويج لأراء المؤلف ولا الدعاية لها. وكلما اختفت من هذا العمل الفنى «أراء المؤلف كلما كان عمله الفنى أفضل». ويقرر **إنجلز** أن الإمساك بلب الواقع فى حركته هو أقصى ما يستطيعه الكاتب فى ظل المجال الخاص الذى يعمل فيه، ومن ثم فالكاتب لا يملك أن يقدم للقارئ «الحلول التاريخية المستقبلية للصراعات الاجتماعية التى يصورها». ويضيف **إنجلز** أن كل الأعمال الفنية العظيمة أعمال هادفة

ومنحازة، وهى كذلك بمدى ما تعمل فى المجال الخاص بالفن، وبمدى ما تندرج شخصياتها النمطية فى أوضاع نمطية، تمسك بجوهر الواقع فى حركته.

***

وبمدى ما يرفض كل من **ماركس وإنجلز** المنطلق المثالى فى الفن، الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية مسبقة وجاهزة، بمدى ما يرفضان أيضا منطلق المادية الميكانيكية التجريبى الذى يسجن بدوره الواقع فى عالم الأشياء أو عالم الجوامد الثابتة. وملاحظة العالم الخارجى وظواهره هى وفقا لهما أساس كل معرفة، ولكن الحقيقة لا تكمن فى الانطباعات الأولية، وهذه الملاحظة ليست سوى نقطة الانطلاق للتوصل إلى هذه الحقيقة. وليس من شأن تصوير الظواهر تصويرا فوتوغرافيا مباشرا، فى معزلة عن ماهياتها وكلياتها، أن يتيح لنا الوصول إلى هذه الحقيقة.

وفى معرض تفضيل أسلوب للتناول الفنى على أسلوب آخر، يقرر **إنجلز** أن **بلزاك** أستاذ الواقعية «أعظم بكثير من **زولا** وأمثاله، فى الماضى والحاضر والمستقبل مجتمعين». والإدانة **لزولا** هى إدانة لهذا الاتجاه فى الفن الذى يعرف اليوم باسم المذهب الطبيعى، والذى يصدر عن الفلسفة المادية الميكانيكية.

وسمى **إنجلز** منهج المعرفة الذى يصدر عن هذه الفلسفة بالمنهج الميتافيزيقى، أى المنهج الذى يملى على الواقع قوانين جامدة

مسبقة، هى فى غالب الأمر قوانين طبيعية أو بيولوجية أو اجتماعية. وهذا المنهج منهج استاتيكى، شأنه شأن المنهج الذى صدر عن الفلسفات المثالية، وهو بدوره يضفى على الواقع الحى المتغير، صفة الثبات والجمود الأبدى، ويعجز عن الاحاطة لهذا الواقع فى كليته، وفى حركته، من خلال الصراع بين الأضداد فى ظل الوحدة.

ويأخذ كل من **ماركس وإنجلز** على **زولا** وأمثالهم من الكتاب الطبيعيين قصورهم عن إرساء العلاقة الجدلية ما بين الصور المرئية من ناحية، والفكر من ناحية ثانية، وميلهم إلى إرساء عنصر التطابق ما بين جزئيات العمل الفنى، وجزئيات فى العالم الخارجى، هذا التطابق الذى يخل بوحدة العالم الفنى كعالم وهمى قائم بذاته، ويخل بالتالى بعنصر الإيهام الجمالى. ويدين كل من **ماركس وإنجلز** عجز الكاتب الطبيعى، نتيجة لذلك، عن تقديم عرض نمطى تمثيلى رمزى لهذا الجانب من الواقع الموضوعى الذى يعرض له. والكاتب الطبيعى يقف عند الظاهرة أو مجموعة الظواهر، ويتوهم أن التصوير الصادق والبليغ للدنيا يكمن فى إيجاد تطابق ما بين العالم الفنى وعالم الواقع، وهذا وهم خاطئ. فعملية رصد الظواهر جنبا إلى جنب، تبقى قاصرة عن تصوير الواقع الحى مالم تندرج هذه الظواهر اندراجا موحيا فى كلية العمل الفنى، وتراكم التفاصيل لا يؤدى فى كل الأحوال إلى عنصر الضرورة. أى إلى اندراج هذه التفاصيل فى هذه الوحدة الوهمية المستقلة عن الواقع، والموحية فى كليتها بهذا الواقع فى حركته.

والكاتب الطبيعى الذى يغرق فى تفاصيل الظواهر، دون أية محاولة لاكتشاف ماهيتها وكلياتها، يعمل من خلال قشور الواقع المدركة حسيا فحسب، ويقف عند نقطة الانطلاق نحو التوصل إلى الحقيقة ولا يتجاوزها، متقبلا لسطح الواقع على أنه الحقيقة، وعاجزا عن الغوص إلى الأعماق، فى هذه العملية الجدلية اللانهائية التى يتبادل بمقتضاها المظهر والحقيقة المواقع. ومن ثم فالكاتب الطبيعى يعمل فى مجال النسبية المطلقة بدلا من أن يعمل فى المجال الجدلى الذى يتوسط النسبى والمطلق، الفردى والكلى، المجسم والمجرد، الصورة المرئية والفكرة. ومن ثم يأتى عمله قاصرا عن استيعاب الفردى والكلى، الظاهرة والماهية، وصهرهما معا فى تلك الوحدة الفنية التى تكسب العمل صفة النمطية، وتنقله من مستوى الحياة إلى مستوى الفن. ويترتب على ذلك أن تزول قيمة العمل الطبيعى بزوال عصره، إذ يعلق العمل بقشور هذا العصر التى لا تلبث أن تزول بزواله.

والكاتب الطبيعى يدعى بأنه يقدم الشخصية النمطية من خلال التصوير الفوتوغرافى والمطابق للواقع، وهو لا يفعل. فالشخصية النمطية هى محصلة الفردى والكلى، ما يشكل الفردية المتميزة، وما يشكل ماهو محتمل للبشرية فى نفس الوقت. والشخصية الفنية النمطية تشكل فردا متميز الفردية، يندرج فى ذات الوقت فى العديد من الأفراد، ويرتبط قدره بقدر هؤلاء الأفراد، والشخصية الفنية النمطية تنبع من واقعها الموضوعى، وتتمتع بأكمل إمكانيات واحتمالات تطور هذا لواقع. ولا تحد قدراتها سوى قدرات هذا

الواقع. أما الشخصية التى يقدمها الفن الطبيعى، فيقدمها لنا من خلال الملاحظة الدقيقة للظاهرة، فى انفصال عن بقية الظواهر، أى للفرد فى عزلته عن بقية الأفراد، وعن مجتمعه. ولكى يخرج النمط إلى حيز الوجود يتعين تذويب الكلى المجرد فى الفردى المجسد، والماهيات فى الظواهر.

والشخصية التى يقدمها لنا الفن الطبيعى هى شخصية الإنسان المطحون المعزول عن بقية الناس، المعدوم القدرة على الفعل أو التفاعل مع واقع اجتماعى يؤدى إلى هلاك محتوم.

ومثل هذه الشخصية ليست بالشخصية الفنية، وليست بالتالى بالشخصية النمطية.

والفرد المطحون المعزول يفشل فى تصوير عصره وإمكانيات الناس فى هذا العصر، ويفشل فى تجسيد المتناقضات الرئيسية فى لحظته التاريخية ومن ثم يشير إلى واقع ثابت وجامد تنتفى فيه إمكانيات الصراع. ومثل هذا الفرد المطحون يُعدم أى أمكانيات للصراع فى العمل الفنى، ويحرم هذا العمل بالتالى من صفته الرئيسية كتصالح للمتناقضات أو الأضداد.

ولأن النمط وفقا للجدلية المادية هو جماع الفردى والكلى ومحصلتهما، فهو ليس بالمثال الكلى المجرد كما هو فى أعمال **شيللر** ولا بالفرد المطحون السلبى المعدوم الإرادة كما هو فى أعمال **زولا**. ولا يعنى هذا بحال أن تكون الشخصية الفنية، بالضرورة نمطا إيجابيا، ولا أن يحمل المفهوم النمطى أى دلالة أخلاقية.

والمعيار النقدى الذى يستخدمه كل من **ماركس وإنجلز** هو: إلى أى مدى يستثير العمل الفنى كعرض رمزى نمطى قائم بذاته ومستقل عن الواقع الموضوعى، هذا الواقع الموضوعى فى حركته، كواقع تاريخى متغير وديناميكى؟ وهذا هو مغيار التقييم، وعلى أساسه يرفض كل من ماركس وإنجلز، المنطلق المثالى فى الفن الذى يسجن الواقع فى مقولات نظرية، والمنطلق الطبيعى الذى يسجن الواقع فى عالم الأشياء والجوامد الثابتة.

- ٣ -

يعمل الفن فى المنطقة التى تعمل فيها جدلية الاستبعاد والإبقاء للكلى من جانب، والتى تعمل فيها جدلية الاستبعاد والإبقاء للفردى من جانب آخر، ومجال الفن هو المجال الخاص الذى يصهر الكلى والفردى دون أن يكون أيهما. والمجال الخاص يتيح حركة بين نقيضين، تتسع فى مجال الفن بحيث لا تستبعد إلا تلك الأعمال التى تتضمن الكلى والفردى دون أن تصهرهما فى وحدة، أو تلك الأعمال التى تنحصر فى البعد الأقصى لنقيض من النقيضين دون الآخر، كالأعمال القائمة على الدلالة المباشرة أو التجريد أو الماهيات المثالية والتى تنحصر فى البعد الأقصى للكلى، أو تلك التى تنحو المنحى الطبيعى وتنحصر فى البعد الأقصى للفردى.

ومقولة الخاص هى المقولة الجوهرية فى بنائيات الجماليات، ومن مجال الخاص يستمد العمل الفنى صفته النمطية، ويتحول إلى هذه الكلية المستقلة المغلقة، التى هى عرض تمثيلى ورمزى للكلية الاجتماعية التى تعرض لها كلية جزئية من هذه الكلية الاجتماعية.

مـجـال الفن الخـاص هو النمطى، وهـذا المجـال هو الذى يتـيح للعمل الفنى أن يتـجاوز زمـانه ومكانه، وأن يؤثر فى المتلقى رغم تباعد الزمان والمكان، إذ أن الفن النمطى يصوّر الكلى والفردى معا، الثابت والمتغير معا، ما يبقى ما بقى الإنسان وماهو مشروط تاريخيا، أى أن الفن يصوّر مجموعة السمات الفردية المجسمة والكلية الجوهرية.

***

والفن إذ يعـمل فى المجـال النمطى الذى يتـوسط الفـردى والكلى صاهرا لكليهما، ومستقلا عن أيهما، يكتسب القدرة على تجاوز الكلية الإجـتـمـاعـيـة التـاريخـيـة التى يعـمل فى ظلهـا، ويكتـسب، أحـيـانا، الصلاحية التى تسبغ عليه صفة العالمية.

والفنان العظيم إذ يقـدم عـرضـا نمطيـا ورمـزيا لأوضـاع عـصـره المشـروط تـاريخـيـا، لا يكتـشف فـحـسب القـيم الإنسـانيـة المشـروطة تاريخيا، كما هى، لا كما تصورها الأيدولوجية السائدة فى عصره، بل يكتشف أيضـا القيم الإنسانية ـ الكلية والجوهرية الممتدة من الماضى إلى المستقبل فى عصره، وإذ يصـهر الأولى فى الثانية فى عمله الفنى، يخرج بذلك العرض النمطى القادر على تجاوز زمانه ومكانه.

ولعل هذا يقـدم الإجـابة على السـؤال المحـيّر : لماذا لا يكتـسب صفة العالمية سوى العمل الفنى المشروط إلى الأعماق بزمانه ومكانه؟. فالفنان العظيم هو الذى يملك الإمسـاك بجوهر الواقـع والحقيقـة الكلية لهذا الواقـع الإجتمـاعى التـاريخى الذى يعـرض له، أمـا الفنان العـادى فيغـرق فى الظواهر السطحيـة لهذه الحقيـقـة، وتنقضى أهمـيـة عمله بتغير عصره.

***

تربط علاقة وثيقة بين النمط، وكلية العمل الفنى، والشكل. والشكل فى العمل الفنى هو الذى يخلق النمط، والشخصية على مستوى الواقع هى شخصية فردية ولكنها على مستوى الفن تصبح من خلال الشكل نمطا وتنمو بينها وبين بقية شخصيات العمل الفنى علاقات جدلية متبادلة، والشكل الذى ينبع من المضمون، والذى يمليه المضمون، هو فى نهاية المطاف الذى يخلق كلية العمل الفنى، كعالم وهمى مستقل، وهو الذى يثير المتعة الجمالية.

ويدخلنا هذا فى علاقة جدلية أخرى، من العلاقات التى تجد التصالح فى العمل الفنى، الذى هو وحدة الأضداد، وأعنى العلاقة بين المضمون والشكل. والمضمون والشكل يدخلان فى العمل الفنى فى وحدة عضوية، بحيث يستحيل فهمها، أو تعريف الواحد فى انفصام عن الآخر.

ويمكن القول بأن المضمون هو سريان الشكل فى مضمونه، وأن الشكل هو سريان المضمون فى شكله. والشكل هو، فى نهاية الأمر الذى يحدد القيمة الفنية للعمل، وهو الذى يجعل العمل الفنى عرضا نمطيا ورمزيا يستثير هذا الجانب من الواقع الذى يعرض له، أو يفصل العمل الفنى فصلا تعسفيا عن هذا الواقع، ولما كان المضمون المميز يفرض بالضرورة فى كل الحالات شكله المميز، تعتبر كلاسيكيات الماركسية عملية اختيار المضمون عملية فنية، تستهدف فرض الشكل الأمين على هذا المضمون، بصورة تجعل العمل الفنى مستقلا من ناحية، ودالا من ناحية أخرى. وهو مستقل بمدى ما

تندرج جزئياته فى كليته الوهمية، وهو دال بمدى ما تقدم هذه الكلية الوهمية عرضا نمطيا رمزيا يستثير الواقع استثارة مكثفة وموحية.

وفى العمل الفنى الأصيل ينصهر المضمون والشكل، ويستحيل المضمون بأكمله إلى شكل مكتسبا للصفة النمطية، ويختفى الشكل تماما بحيث يكاد لا يبين. ولأن الشكل يختفى تماما، كما ينبغى أن يختفى، فى العمل الفنى الجيد، فالمتلقى يتوهم أن المضمون هو الذى يثير فيه هذه المتعة الجمالية. والواقع أن المضمون لا يوثر إلا بمدى ما يندرج فى شكله النمطى، وأن تأثير المضمون مستحيل بدون الدور الوسيط للشكل الجمالى الذى ينقل هذا المضمون من مستوى الحياة إلى المستوى النمطى أى الفنى.

***

والعمل الفنى يصالح، فيما يصالح من أضداد أيضا، الذات والموضوع، ويقوم فيما يقوم، على العلاقة الجدلية بين الذاتى والموضوعى، بين الفردى والكلى على أكثر من مستوى، أى فى عملية الخلق ذاتها وعلاقة الفنان بعمله، وفى عملية التلقى، أى فى علاقة العمل بالمتلقى. فالفنان الفرد الممثل للبشرية يخرج من خلال العمل فى المجال الخاص بالشخصية النمطية التى هى الفرد والممثل للبشرية فى ذات الوقت، وبمدى مايستطيع الاحتفاظ بهذا التوازن الدقيق، بين الكلى والفردى، بين الشكل والمضمون، بين المعتقدات الشخصية ومعتقدات العصر وحقائق الحقيقة الاجتماعية التى يعرض لها، بين الذات والموضوع، بمدى ما يتأتى لعمله أن يكتسب صفته العالمية، وبمدى ما يتاح له أن يصوّر جوهر واقعه، ويتجاوز فترته التاريخية.

والعمل الفنى لا يستكمل مقوماته دون استجابة المتلقى، ويبقى مفتقرا لبعض هذه المقومات دون الاستجابة الذاتية للمتلقى، ويصح على العمل الفنى، كما لا يصح على ما عداه، القول بألا وجود للموضوعى إلا فى ظل الذاتى والمتلقى يستشعر المتعة إذ يجد فى التجربة النمطية التى يعرضها العمل الفنى تجربة قابلة للممارسة من جانبه شخصيا.والعمل الفنى يبدو كما لو منسوجا من مجرد ظواهر، أى من شخصيات مجسدة ومحددة فى مواقف محددة تعبر عن مشاعر مجسمة، ولكن خلف هذه الظواهر، تختفى كليات هذه الظواهر أو ماهياتها. والنمطية التى تصهر هذه الكليات فى أقدار أفراد محددين، هى التى تسبغ على الفن طابعه الموضوعى من ناحية، وطابعه الذاتى فى علاقته بالمتلقى، من ناحية أخرى.

***

فى العمل الفنى تلقى الأضداد الحل وتتصالح، وينحسر الصراع، كما لا ينحسر فى الحياة، وتبقى الوحدة. ويصالح العمل الفنى فيما يصالح من أضداد، الفردى والكلى، الظاهرة والماهية، الذاتى والموضوعى، الحدث المعين الخاص. وقانون هذا الحدث، التجربة المباشرة والمعنى المجرد لهذه التجربة، الداخلى والخارجى، المضمون والشكل، المجرد والحسى العقلانى والإيحائى الواعى، وما اصطلحنا على تسميته بالحدس أو باللاوعى، صاهرا لكل من الضدين فى وحدة، ولمجموعة الأضداد هذه مكتملة، فى هذه الوحدة الفردية التى هى كلية العمل الفنى.

ووحدة الأضداد هذه هى التى تطيح بالتطابق ما بين الدال والمدلول، ما بين العمل الفنى والواقع الذى ينبع منه، وهى التى تنقذ العمل الفنى فى جزئياته وكليته من الدلالة المباشرة، وتحيله إلى عرض رمزى تمثيلى.

ووحدة الأضداد هذه هى التى ترسى الإختلاف بين التجربة التى نخرج بها من الحياة، وتلك التى نخرج بها من الفن، وتجعل هذه التجربة الأخيرة فريدة فى نوعيتها، وهى التى ترسى الإختلاف بين المعرفة التى نخرج بها من سائر فروع المعرفة، وتلك التى نخرج بها من العمل الفنى، وتجعل هذه الأخيرة فريدة فى نوعيتها.

أدب ونقد ، يناير ١٩٨٤

أدب الستينيات ..

ومنظور جديد للحقيقة

توقفت طويلا عند الجديد فى أدب كتّاب الستينيات، وترسخ عندى على مر السنين الانطباع بأن الجديد فى أدب هذه المجموعة من الكتّاب لا يتمثل فى تقنيات جديدة بمدى ما يتمثل فى منظور جديد للحقيقة تخدمه وتكرسه هذه التقنيات القائمة على التعدد والاختلاف.

وفى هذه الدراسة أحاول أولا أن أسجل انطباعاتى عن هذا المنظور الجديد للحقيقة، وأحاول ثانية اختبار مدى صلاحية هذه الانطباعات على نص ستينى معين.

وقد اخترت أن يكون هذا النص هو المجموعة القصصية بحيرة المساء (١٩٧١) لإبراهيم أصلان، رغم إدراكى أن الرواية ببنيانها الضخم تشكل أرضا أفضل لاختيار صلاحية انطباعاتى. وجاء هذا الاختيار نتيجة لأن معظم قصص **بحيرة المساء** تصدر تعليقا على طبيعة الحقيقة، سواء جاء هذا التعليق مباشراً أو غير مباشر .

***

أعلن كتّاب الستينيات القطيعة مع أدب الفترة التى سبقتهم، وأعلنوا أكثر من مرة أنهم يأتون بالجديد الذى يتطلب كتابة جديدة من جانب الكاتب وتلقيا جديدا من جانب القارئ، وخرجوا بقصص كثيرا ما اشتكى الناس من غموضها، ولم يفهم الناس أسباب القطيعة وتتالت الإتهامات بأن كتاب الستينيات ينقلون عن الغرب بلا تمييز، وبالتدريج اتضحت أسباب القطيعة بين كتاب الستينيات ومن سبقهم من الكتاب وأسباب هذا البحث المحموم عن أساليب فنية جديدة. كان المنظور إلى الحقيقة قد عانى تغيّرا واضحا، وكان منظور كتاب الستينيات إلى الحقيقة قد تغيّر وأصبح بالضرورة معاديا للمنظور السائد للحقيقة والمتضح فى كتابات من سبقهم من كتاب حتى نهاية الخمسينيات.

تبلورت فى مصر عبر فترة الستينيات متغيرات على نطاق الواقع الموضوعى وعلى نطاق رد الفعل الفردى لهذا الواقع. ولن أتطرق إلى طبيعة هذه المتغيرات هنا حيث لا يتسع المجال لتعدادها وتوصيفها.[٥] وفى مجال الأدب انعكست هذه المتغيرات المادية والمعنوية على مستوى القص، وفصلت ما بين مرحلتين من مراحله، المرحلة السابقة على

أواخر الخمسينيات والمرحلة اللاحقة عليها. وفى المرحلة الأولى انطوت رؤية الكاتب للواقع الذى يعيش فيه على نوع من الفهم وعلى حد أدنى من التصالح مع هذا الواقع، أياً ما بلغ عنف اختلاف الكاتب معه، وعنف انتقاده له.. فالواقع الخارجى بدا، إذ ذاك، واقعا مفهوما يمكن التأثير فيه والتفاعل معه بغية تغييره إلى الأفضل. وبدا الواقع إذ ذاك واقعا عقلانيا ومبررا مبنيا على السببية، وعلى العلاقة الجدلية بين الأسباب والمسببات التى إن أزيلت تغير المجتمع إلى الأفضل. وتلقت الأسئلة إذ ذاك إجاباتها، وأسباب التخلف فى الواقع مرصودة ومعروفة وطرق تجاوزها مرسومة ومحددة. كما بدت علاقة الفرد بهذا الواقع علاقة جدلية قائمة على التأثر والتأثير، ودور الفرد يمكن أن يكون فعالاً وإيجابيا. وبدت كليات هذا المجتمع كالانتماء والوطنية مسلمات لا تناقش.

وفى ظل هذه الروية للواقع الخارجى تسنى للكاتب الكثير مما لم يتسن لكاتب الحداثة، وفى قصه غلبت الحقيقة الموضوعية على الحقيقة الذاتية، والحقيقة الخارجية على الحقيقة الداخلية، وبدا وجود الواقع الموضوعى وجوداً كبيرا وجاثما على الإنسان كما يبدو فى روايات نجيب محفوظ، ووجودا قابلا للتغيّر والتطور كما يبدو فى بعض الروايات الأخرى. وقد يقف الكاتب من مادته موقف المتفرج المحايد كما يقف نجيب محفوظ وقد يقف موقف الفاعل المندمج كما فعل يوسف إدريس أحيانا. وفى كل الحالات يبقى الواقع الموضوعى قائما بذاته كحقيقة موضوعية مستقلة عن ذاتية الكاتب فى هذا العالم الفنى المتوازن الذى هو عالم رواية ما قبل الحداثة.

وضاعت هذه الرؤية للواقع تماما أو كادت مع قص الحداثة وحدثت قطيعة ما بين الكاتب الفرد من ناحية وبين واقعه الموضوعى من ناحية، وبدا هذا الواقع الموضوعى مفتقرا إلى المنطق وإلى السببية التى تجعله مفهوما، واستعصى بذلك على الفهم، واندحرت الكليات أو كادت، ولم يتبق للكاتب إلا الجزئيات ينسج منها عالم القصص. وبدا الواقع الخارجى معاديا ومهددا للفرد، وتراجعت الحقيقة الموضوعية أمام الحقيقة الذاتية وتجاوز الأمر هذا الوضع بمساءلة الحقيقة ذاتها.

يتساءل كمال فى ثلاثية نجيب محفوظ: «ماهى الحقيقة، ماهو أى شىء» ولكن سؤاله يبقى محاصرا فى عالم منظم وطيد الأركان له كلياته ومقدساته ومطلقاته. أما فى رواية الحداثة فينهار هذا العالم المنظم ويصبح سؤال ماهى الحقيقة سؤالا ينطوى على معاناة حقيقية. وتصبح الحقيقة عند كتاب الستينات حقيقة ذاتية ونسبية وهشة تفتقر إلى التبرير، وحقيقة جزئية معقدة ومتعددة الأوجه، ومامن زاوية رؤية وحيدة كفيلة بالإحاطة بها. وتتعدد زوايا الرؤية بدلا من الزاوية الواحدة سواء أكان الراوى واحدا أم تعدد الرواة، وتتعدد مراكز السرد بدلا من المركز الواحد، وما من حدث واحد موحد ووحيد ينفرد بالنص الذى تتعدد مراكزه، وتتعدد أحداثه، ويكتسب صفة بانورامية ملحمية واضحة، وتتعدد الأزمنة والأساليب التسجيلية منها والوثائقية والغنائية.

ولأن الواقع الموضوعى يبدو مُهددا ومعاديا، لأن رؤية الشخصيات ورؤية الرواة مهما تعددوا تبقى رؤية ذاتية نسبية تفتقر إلى اليقينية ولأن الحقيقة الذاتية تبدو معقدة ومتعددة الأوجه، لكل منها

صلاحيتها التى لا تلغى صلاحية الأخرى، يتحكم الذاتى فى الموضوعى ويبتلعه، ويصبح الذاتى فى حد ذاته قيمة جمالية مطلقة ولأن الذاتى الوجدانى لا تحده حدود موضوعية، ولا يقوم بالضرورة على منطق خارج على منطقه، يتسم العمل بالغموض أحيانا، وتفتقر الأحداث إلى التبرير، ويصبح الغموض بدوره قيمة جمالية مطلقة، وتنشط المقولات النقدية النظرية عن ضرورة تدمير المرجع أو الواقع الموضوعى الذى يصدر عنه العمل، وعن جماليات الغموض وما إلى ذلك.

***

استند العالم القصصى حتى نهاية الخمسينيات على أقل تقدير في مصر إلى قانون السببية. وترتبت النتائج ترتبا حتميا على المقدمات. وأتى مسار التطور فى هذا العالم القصصى محكوما بالدوافع الخارجية والداخلية للشخصية. ومن ثم يأتى العالم القصصى مفهوما ومقبولا ومبررا له قوانينه الخاصة التى يخضع لها والتى تستمد أهميتها من كونها قوانين كلية، سواء على المستوى الإبداعى أو مستوى الواقع.

وغالبا ما استند هذا البنيان القصصى على منظور أو رؤية معينة للحقيقة. والحقيقة كما رآها معظم الكتاب، قبل تجريب نجيب محفوظ فى المرحلة من اللص والكلاب إلى ميرامار، وحتى نهاية الخمسينيات هى أولا حقيقة موضوعية قائمة فى حد ذاتها وفى استقلال عن ذاتية الإنسان، وهى ثانية حقيقة كلية تستوعب مختلف جزئيات الحقيقة فى نمط منطقى يستند إلى الثابت والمتغير، ويجمع ما بين الأخلاقى

والجمالى. وهذه الحقيقة الكلية حقيقة يفترض مسبقا قدرة الكاتب على استكناه أبعادها وعلى اكتشاف النمط الذى ينظمها. ولأن الكاتب يتمتع بهذه القدرة على فهم الحقيقة فهو يملك الأجوبة على كل الأسئلة الحائرة، ويرى الحاضر وهو يشق طريقه فى منطقة إلى المستقبل، ويفرق بين الثابت والمتحول، ويبصر صيرورة الأشياء التى تجرى وفقا لمنطق عقلانى مبرر ومقبول.

والحقيقة الموضوعية وفقا لهذا المنظور هى حقيقة مطلقة وليست نسبية، وإطلاقها هو الذى يجعل الناس يقفون على نفس الأرضية ويتفقون على نفس الرأى بشأنها، لأنها فى واقعها حقيقة موضوعية يتفق الكل حولها، وليست بالحقيقة الذاتية التى تصنعها الرؤية الذاتية للفرد، ومن ثم تتعدد أوجهها بتعدد رؤية الرائى، وتختلف بالتالى من رأى إلى آخر.

ولأن منظور الحقيقة الموضوعية بقى هكذا بالنسبة لمعظم الكتاب المصريين ومنهم محفوظ وإدريس حتى نهاية الخمسينيات، فقد اعتمد معظم هؤلاء الكتاب الأساليب والتقنيات التى تبلور هذا المنظور وتدعمه. ويبقى الشكل العضوى هو العنصر المميز للرواية وللقصة فى ذلك الحين. وأعنى الشكل العضوى بالمعنى الأرسطى: حدث كلى موحد يتضمن التطور المبرر من حيث الأساليب والدوافع من نقطة إلى نقطة تخالفها، وهذا التطور إن دل على شئ فإنما يدل على فعل الصيرورة المقننة، أو بمعنى آخر على رؤية الحقيقة الكلية وهى تتجمع وهى تتدرج فى كل، فى مسارها المنطقى والكلى.

وهذا التطور من نقطة إلى أخرى يحدث فى البنيان العضوى من خلال تجمع خيوط الصراع وتأزمها ثم انفراجها. والصراع يولّد

التصادم والالتحام أو ما أصطلحنا على تسميتُه بالدراما، وما من خطين يبقيان فى البنيان العضوى متصادمين متوازيين متقابلين إلى ما لا نهاية، بل لابد أن ينحسم الصراع لصالح حقيقة كلية من الحقائق، هى حقيقة لا اختلاف عليها من حيث هى حقيقة الكل. وبالطبع تحمل هذه الحقيقة الأخيرة إلى جانب البعد الكونى القائم على الضرورة والاحتمال البعد الأخلاقى أيضا.

والتطور من بداية إلى وسط إلى نهاية فى البنيان العضوى يأتى طبيعيا ومنطقيا وحتميا ومبررا ومفهوما ومقبولا مستندا إلى عنصرى الضرورة والاحتمال. والأساس الذى يستند عليه مثل هذا البنيان هو ضرورة انفراج الصراع على انتصار لحقيقة كلية معينة يتفق عليها البشر فيما بينهم، ويستند أيضا فى ذات الوقت على رؤية للحقيقة، وهى تندرج فى مسارها المنطقى والمحتوم، وعلى رؤية الأشياء فى حالة صيرورة أو على الأقل فى حالة تغيّر مبرر.

وهذا النوع من البنيان العضوى يقف خلفه فى معظم الأحيان الكاتب الذى يحاول ما أمكن أن يجعل الحدث يتفتح تلقائيا كأننا على خشبة مسرح، ودراميا من خلال تأزم الصراع ثم انفراجه. والكاتب لذلك لا يثقل علينا كقراء بوجوده وبتعليقاته مجازفا بإيقاف تطور الحدث ودراميته. ولكنه رغم كل شىء يبقى الكاتب العليم بكل شئ من حيث يحكم ترتيب التفاصيل ويرى الظاهر والباطن، ومن حيث يعرف كل شئ عن دوافع شخصياته محللا لها من الخارج والداخل مثبتا لمعرفته بحقيقتها الخارجية والداخلية معا.

ومثل هذا الكاتب الذى يقف خلف البنيان العضوى يعتمد اعتمادا كليا فى إحداث تأثيره الفنى على اندماج القارئ اندماجا يكاد يكون

كليا فى الحدث، وعلى كسره لعامل عدم التصديق وتبنيه لعامل الوهم. ويفترض هذا البنيان العضوى الوضوح فى مجموعة الأحداث التى يترتب عليها الانتقال من نقطة البداية فى الحدث إلى نقطة النهاية، فإذا لامس الغموض خط التطور فشل العمل الفنى فى إحداث التأثير المطلوب. وينص أرسطو فى تعريفه بالتراجيديا على ضرورة التزام الكاتب بالوضوح فى مسار التطور من البداية إلى النهاية. وهذا الوضوح وحده هو الذى يتيح للقارئ إسلام نفسه إلى النص والاندماج فيه وكسر حائط عدم التصديق وتبنى عامل الوهم، فهذه الحالة الشعورية التى يتطلبها البنيان العضوى كطبيعة من طبائعه مستحيلة إن لم ينمُ العمل الفنى نمواً مُقنعا، تسانده الدوافع والمبررات. وهى حالة مستحيلة إن شاب النص أى قدر من الغموض سواء فى التفاصيل أوفى منظور الحقيقة كحقيقة كلية موضوعية مطلقة. فالكاتب يبنى حول هذا المنظور للحقيقة التى لا يختلف حولها اثنان، والقارئ يتقبل مجموعة القيم التى يصدر عنها العمل، والتى تصبح الأرضية التى يسلم لها نفسه تسليما مطلقامن خلال عملية الاندماج.

***

الحقيقة بالنسبة لمجموعة كتاب الستينيات حقيقة ذاتية لا موضوعية، وبالتالى نسبية لا مطلقة وجزئية لا كلية، وهى إلى جانب هذا حقيقة لا تستند إلى منطق وتفتقر للتبرير.

والطريق الوحيد للتوصل إلى الإلمام بمثل هذه الحقيقة يتطلب أولا إسقاطا معرفيا لكل ما تراكم فى العقل من أطر مصنوعة ومتوارثة

تُعرّف الحقيقة، وإسقاطا للغة الأدبية المثقلة بهذه الأطر. ويتطلب بداية جديدة وكأننا نبدأ من نقطة الصفر لاستكناه حقيقة ظاهرة ما من الظواهر أو مجموعة من الظواهر وبذلك تصبح الكتابة اكتشافا لما هو جديد وطازج سواء بالنسبة للكاتب أو بالنسبة للقارئ. ويتطلب هذا من الكاتب الإقبال على ظاهرة من الظواهر بهدف استكناه حقيقتها. وطريق الاكتشاف أو التوصل إلى المعرفة يعتمد فى كل الأحوال على اختبار هذه الظاهرة المعينة عن طريق الحواس، والحواس تتيح للكاتب التجريب والاختبار والتوصل إلى أقصى ما يمكن التوصل إليه من معرفة نسبية وجزئية بطبعها.

والواقع ليس بالواقع المنطقى ولا الواضح ولا المبرر ولاالمفهوم وفقا لكتاب الستينيات ومن ثم فإن ادعاء العلم بحقائقه علما شاملا وكاملا ومانعا من جانب الجيل السابق من الكتاب، إنما هو ادعاء كاذب وزائف يجانب الحـقـيـقـة على طول الخط، ويزوّر الواقع. والأطر المصنوعة والراسخة لا تشكل حقيقة فعلا، والإنسان أيا كان اجتهاده لا يتوصل إلى معرفة حقيقة فى كليتها، وكل ما يتاح له من معرفة هو معرفة بجزئية صغيرة من جزئيات الحقيقة. وهو قد يتعرف على نمط من أنماط الزخرفة فى السجاد الذى هو الواقع، ولكنه لا يتعرف أبدا على النمط مكتملا. وحتى الجزئية من الحقيقة التى يتوصل الإنسان بعد جهد إليها، ليست بالحقيقة المطلقة ولا الحقيقة اليقينية، إذ تبقى حقيقة نسبية لا ينبغى أن يضفى عليها الكاتب عامل اليقين والإطلاق، وعليه أن يقدمها على استحياء آملا أن يضيف إليها القارئ حقيقته الخاصة به مغذياً للعمل ومدعما له.

ومن ثم يأتى نفور كتاب الستينيات من الكاتب العليم بكل شىء والذى يملك الإجابة على كل الأسئلة ويبنى عالمه القصصى كما يقولون على قوالب زائفة وجاهزة ومتفق عليها سلفا ما بين الكاتب العليم بكل شىء والقارئ العليم بكل شىء أيضا. وفى المقابل يقوم عالم كاتب الستينيات القصصى على التخبط للوصول للحقيقة، وعلى الاستكشاف والدهشة مما تسفر عنه عملية الاستكشاف. والدهشة والاستكشاف مشاعر مفروض أن يمارسها الكاتب وهو يكتب والقارئ المتلقى لهذا النوع من الأدب وهو يقرأ ليتوصلا معا إلى معرفة طازجة وغير مسبوقة للحقيقة.

ولأن الحقيقة ذاتية وليست موضوعية ونسبية وليست مطلقة فما من حقيقة تلغى الأخرى على نطاق الواقع وعلى نطاق العالم القصصى معا، وما من صراع يُحسم فى آخر العمل الفنى لصالح حقيقة من الحقائق ضد الأخرى، بل يبقى الصدام ما بين الأوجه المختلفة للحقيقة قائما حتى إذا ما انتهى العمل الفنى استمر فى الواقع. وقد يكون الصدام بين أوجه الحقيقة محسوسا فى العمل الفنى وقد لا يكون، ومن ثم فما من دراما بالمعنى التقليدى تترتب على تأزم الصراع وانفراجه لصالح طرف من أطرافه ضد الطرف الآخر. ولأن الحقائق تبقى متجاورة ولا تندرج قط من خلال الصراع فى وحدة، فما من بطل تراجيدى يعانى التطور من نقطة محددة إلى نقطة محددة. وقد ينطوى الحدث على بعض التغّير وإن لم ينطو أبدا على التطور الذى يترتب فى البنيان العضوى على تأزم الصراع وانفراجه.

وتأتى أن تتغير الأساليب التقنية والفنية لكى تتمشى مع هذا المنظور الجديد للحقيقة، وتبدت أهم هذه المتغيرات فى إسقاط الشكل العضوى للحدث كشكل يقوم على الإقرار بكلية الحقيقة وموضوعيتها، وعلى استنادها إلى منطق مبرر ومقبول ومفهوم، هذا البنيان العضوى الذى يقوم أيضا على اتفاق مسبق ما بين الكاتب والقارئ على نوعية هذه الحقيقة وعلى اتساقها فى مسار مبرر يحكمه المنطق. وفى الحالات القليلة التى تم فيها استخدام هذا البنيان العضوى تم تجريده من مضمونه كنظام إشارى يقوم على رؤية الحقيقة كحقيقة موضوعية كلية ومطلقة، وحل فيه الغموض محل الوضوح واختلطت فيه المستويات الزمانية والمكانية، والواقع التسجيلى والوثائقى والفانتازيا وتجزأت فيه الحقيقة وتعددت أوجهها وتجاورت نتيجة لهذا الخلط.

ومن ناحية ثانية كُتبت الغلبة للبنيان الملحمى فى أدب الستينيات وهو هذا البنيان المرن الذى يتيح بمرونته تعدد المستويات الزمانية والمكانية. وتعدد أوجه الحقيقة الواحدة، وبالبنيان الملحمى، أعنى ذلك البنيان الذى يتيح تتبع مصائر العديد من الأحداث التى لا ترتبط بالضرورة ارتباطا عضويا، والتى تعتمد على مادة شبه حلقية epi-sodic وهو ذلك البنيان الذى يواتينا من خلال راوٍ والذى يعتمد على الوصف أكثر مما يعتمد على السرد الدرامى الذى ينفتح بمقتضاه الحدث من بداية إلى وسط إلى نهاية من خلال تأزم الصراع وانفراجه.

ويصلنا هذا البنيان الملحمى فى قص الستينيات من خلال راو أو مجموعة من الرواة، وسواء اقتصر الأمر على راو واحد أو تعدد

الرواة، تصلنا الأحداث من خلال زوايا متعددة للرؤية، إذ يُغنى الكاتب فى الحالة الأولى منظور الراوى بمنظور غيره من الشخصيات. وهذا الراوى أو هذه المجموعة من الرواة يتوسطون ما بين القارئ ومجموعة الأحداث، ويرسون مساحة شعورية تدفع القارئ لتأمل الأحداث كبديل للاندماج فيها، ويتدخلون بمختلف الحيل الفنية لوقف سياق الأحداث وكسر عنصر الإيهام. والبنيان الملحمى هنا - على غير البنيان العضوى - لا يتطلب اندماجا ولا يفرز آليات هذا الاندماج وهو على غير البنيان العضوى لا يعتمد الصراع الموحد أساسا لعرض مادته، ومن ثم تغيب عنه المسرحة الدرامية أو تكاد، وينكمش فيه دور الحوار.

وسواء تعدد الرواة أو لم يتعددوا فهم فى الغالب رواة يلتزمون بقدر كبير من الموضوعية والحياد والصرامة تعادل فى النص رؤى هى فى أعماقها رؤى ذاتية ونسبية.

وهذا الراوى أو الرواة يعتمدون اعتمادا كليا على الوصف للموجودات الذى يكون مسهبا أحيانا ويقوم بعمل وظيفى فى النص.

والوصف المسهب يعادل أولا الذاتى بالموضوعى فى الإطار القصصى، وهو يستحيل ثانية إلى وسيلة لاستكشاف الحقيقة فى أدب الستينيات، وإن اتسم هذا الوصف بسمات تميزه عما سبقه من وصف فى إطار النص.

فالراوى أو مجموعة الرواة فى أدب الستينيات لا يدعون معرفة مسبقة بالحقيقة، والكاتب يكاد يبدأ فى اكتشاف الحقيقة من نقطة الصفر دون أن يبنى على أطر معرفية مسبقة متفق عليها سلفا بينه وبين القارئ. وهو يصف الظاهرة أو مجموعة الظواهر بمدى ما تتيح

بصيرته أن يفعل، وهو مدى محدود للغاية يرصد الجزئى لا الكلى، والنسبى لا المطلق، والمجسد لا المجرد. ووسيلته إلى معرفة الحقيقة واكتشاف مدى صلاحية هذه المعرفة تعتمد اعتمادا يكاد يكون كليا على الحواس. وطريقه إلى المعرفة هو طريق التجريب والاختبار عن طريق الحواس وما من حقيقة غير تلك التى تدركها حواسه وتختبر مدى صلاحيتها.

وفى بعض الحالات (أصلان والبساطى) يقتصر الكاتب أو من يمثله على رصد الظاهرة أو مجموعة الظواهر من الخارج، أى من هذا الجانب الذى يمكن إدراكه بالحواس، مسجلا للظاهرة دون تسجيل لماهيتها المجردة. وفى هذه الحالة لا يجرؤ الكاتب على التغلغل إلى داخل الظاهرة أو باطنها أو مساءلة بواعثها ودوافعها التى لا يمكن إخضاعها لتجريب الحواس. ويتضمن هذا إقرارًا بنسبيةالحقيقة وبغياب المنطق والنمط الذى يُبرر ظهورها على هذا الشكل المعين.

ولأن اللغة الأدبية السابق استخدامها فى التعبير القصصى تأتى محملة بأطر متوارثة للمعنى والحقيقة، ولأنها مثقلة بهذه الأطر المعرفية السابقة لعملية الكتابة، تعين على كتاب الستينيات بداية طريق شاق لنحت لغة جديدة.

وفى عملية اكتشاف جديدة لحقيقة جديدة تم اللجوء إلى لغة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى مع إسقاط لكل القوالب المحفوظة. وتراوحت اللغة الأدبية الجديدة ما بين التسجيل والغنائية أحيانا، كما تأتى تجريد هذه اللغة الأدبية الجديدة من الاستعارات والتشبيهات فى بعض الأحيان من حيث تنطوى هذه الإستعارات والتشبيهات على

معان استعارية متضمنة، ومن حيث تنطوى هذه الإستعارات والتشبيهات على إقرار مسبق ومتفق عليه ما بين الكاتب من جهة والقارئ من جهة ثانية، إقرار يقوم على افتراض وجود نمط فى الواقع مفهوم ومبرر بالنسبة للطرفين يربط بين مختلف الظواهر ويتيح بالتالى استخدام الاستعارة والتشبيه.

٢

بحيرة المساء

يستوقف الباحث فى المجموعة القصصية الأولى لإبراهيم أصلان، منظور جديد للحقيقة يختلف عن المنظور الذى ساد القص حتى نهاية الخمسينيات. والحقيقة تبدو فى قصص المجموعة حقيقة ذاتية تكتسب وجودها من ذات الرائى، ومن تبنيه لها، ومن ثم فهى ليست بحقيقة موضوعية تقوم فى استقلال عن الذات، وتتمتع بأبعادها الموضوعية فى ظل هذا الاستقلال. وفى قصص أصلان تبدو الحقيقة نسبية وهشة وجزئية لا يكتمل لها الطابع الكلى. ومن ثم تتعدد أوجه الحقيقة الواحدة وتتجاور الواحدة إلى جانب الأخرى وكل تتمتع بصلاحيتها دون أن تلغى صلاحية الأخرى.

وما من حقيقة أصيلة وأخرى مختلقة فى قصص بحيرة المساء، إذ تتساوى أوجه الحقيقة مزيفة كانت أم أصيلة بمجرد أن تتبناها الذات كحقيقة، والحقيقة وفقا لأصلان حقيقة ذاتية لا موضوعية، وهى بالتالى حقيقة نسبية تتعدد برؤى الرائى، وهى حقيقة يتوصل إليها الرائى عن طريق التجريب بالحواس، ومن ثم فهى حقيقة جزئية لا كلية

لأن الحواس تقصر عن التوصل إلى ما هو كلى ومجرد، وتُرصد بذلك الظاهرة من الخارج دون تطرق إلى ماهيتها الكلية والمجردة.

وتتجاور أوجه الحقيقة الواحدة الوجه إلى جانب الآخر، ويتعدد منطق الشخصية المنطق إلى جانب الآخر، ونتوقف لنتساءل أيهما يتضمن الحقيقة؟ وإلى أى منهما ننحاز كقراء وكل تتمتع بصلاحيتها التى لا تلغى صلاحية الأخرى وهى تندرج فى هذا الحدث الذى هو فى غالب الأمر حدث جزئى محسوس وملموس مرصود بموضوعية من جانب الراوى، ومن المفروض أن يسعفنا الراوى لنتبين إلى أى حقيقة ننحاز، ولكن الأمر يلتبس أيضا على الراوى فلا ينحاز فى معظم الأحيان إلى أى من الحقيقتين وإن انحاز فبطريقة ملتبسة غير مباشرة تترك للقارئ حرية تفسير مضمونها.

***

يتلقى هذا المنظور الجديد للحقيقة التعبير فى قصص بحيرة المساء شكلا ومضمونا ويصبح التساؤل عن ماهية الحقيقة تيمة رئيسية من التيمات التى تعرض لها المجموعة تندرج مع غيرها من التيمات فى بعض القصص، وتصبح التيمة المركزية فى بعضها الآخر.

وتطرح قصة «البحث عن عنوان» هذا المنظور الجديد للحقيقة طرحا جريئا للغاية، وما من حقيقة أصيلة وأخرى مختلقة ومزيفة مادامت الحقيقة ذاتية. والحقيقة المزيفة تتوقف عن أن تكون مزيفة بمجرد أن تتبناها الذات كحقيقتها. وفى قصة «البحث عن عنوان» يستوقف رجل بدين رجلا نحيلا فى الشارع مخطئا فيه زميلا قديما

فى الدراسة، ومضفيا عليه هوية هذا الزميل القديم. ونجد أنفسنا إزاء سلسلة من التعارضات والتضاد بين الرجل النحيل والرجل البدين، وبين الحقيقة الأصيلة للرجل النحيل والحقيقة التى يضفيها عليه الرجل البدين، والمستمدة من هوية زميل المدرسة القديم. والرجل النحيل رجل بلا عمل ولا زوجة ولا أولاد، وهو قد خرج من الحياة صفر اليدين بلا هوية، يبحث بهذا المعنى عن عنوان. والرجل البدين رجل متحقق عائد من العمل محملا بالمشتريات لزوجته الحامل وأولاده من البنين والبنات. وحول التعارض الصارخ بين حقيقة الرجل النحيل، وحقيقة الزميل القديم التى يضفيها عليه الرجل البدين، حقيقة صبى مقدام جسور محب للحياة وقادر على التفاعل معها تدور القصة. ومن خلال الحديث الطويل للرجل البدين يدرك الرجل النحيل أن الهوية التى يضفيها عليه هوية مزيفة، فلا الحى هو الحى، ولا المدرسة هى المدرسة. غير أن جوعه إلى هوية، وسحر الهوية التى تطرح عليه، يجعله يسقط هذا الإدراك، ويتشبث لفترة بالحقيقة الجديدة تشبث الغرَيق. والرجل البدين يمنحه هوية غير هويته وحقيقة غير حقيقته، وهو يقبل فرحا ومنتشيا على الحقيقة الجديدة، وكأنها كانت دائما حقيقته، والحقيقة الجديدة تبعث فيه حياة وحيوية توقفا من زمن طويل.

ويتساءل إبراهيم أصلان ونتسائل أيهما الحقيقة؟ أهى الحقيقة التى تصيب الإنسان بالموات أم تلك التى تبعثه حيا؟ ولم كانت هذه الحقيقة الأخيرة مزّيفة، وقد تجنبت الزيف بمجرد أن تبناها الرجل النحيل كحقيقته ؟

وفى «بحيرة المساء» يثير الكاتب فيما يثير السؤال: هل الحقيقة هى حقيقة العاقل أم حقيقة المجنون ؟ ومن هو العاقل ومن هوالمجنون؟ وهل ينتقص من حقيقة المجنون فى شئ صدورها عن مجنون، حتى لو سلمنا بجنونه؟ والحقيقة تبدو إلى حد كبير حقيقة ذاتية، وحقيقة المجنون حتى لوسلمنا بجنونه، حقيقة شأنها شأن حقيقة العاقل.

يختلط الجنس واللعب والحياة والموت فى قصة «بحيرة المساء» الراكدة، ويقوم التعارض بين حقيقتين، حقيقة المنشغلين بأمور الدنيا، وحقيقة المنشغلين بأمور الآخرة حاملا الإحباط للطرفين. وعلى يمين الراوى تجلس فى المقهى الجماعة المنشغلة بأمور الدنيا تتحدث عن الرغبة فى الزواج والإنجاب والجنس واستحالتها جميعا. وعلى يسار الراوى يجلس شابٌ شابَ شعره قبل الأوان تهدد الحكومة بإزالة المقبرة التى أودعها أباه وأمه وابنته. والشاب فى أزمة حقيقية أو تبدو كذلك فللحقيقة أكثر من وجه فى عالم أصلان القصصى.

وإنشاء مقبرة جديدة تضم رفات الأحباء هو أمل الشاب لكى يزورهم كما اعتاد أن يفعل، ولكن هذا الأمل سراب، فالمقبرة الجديدة تتكلف من المال مالا يطيق سداده. وإلى هنا تبدو القصة وقد تكاملت من خلال التعارض بين المنشغلين بأمور الحياة وأمور الموت.

ولكن أصلان يشاء فى آخر القصة أن يهدم ولا يهدم جانبا من البناء لكى تتعدد أوجه الحقيقة الواحدة بقدر الإمكان، وعقب الانصراف يصرح الصديق للراوى أن الشاب الذى شاب شعره قبل الأوان مجنون، وأن قصته بالتالى مختلقة. ولا نكاد نصدق هذا القول

من جانب الصديق، ونتلمس العون من الراوى ولا نجده، ولا نعرف قط إن كان الرجل مجنونا أو عاقلا، ولكننا ندرج حقيقته كحقيقة مادامت الحقيقة ذاتية، وكحقيقة من الحقائق التى يستند عليها بنيان القصة سواء صدرت عن عاقل أو مجنون.

ومع قصة «رائحة المطر» يصبح تعدد أوجه الحقيقة الواحدة وطبيعتها الذاتية النسبية هو التيمة الرئيسية للقصة، والشخصية الرئيسية هنا هى شخصية شاب نحيل واسع العينين يداعب طفلة صغيرة ابنة لصاحبة محل مواجه للمقهى. والشاب يترك الطفلة ما بين الحين والحين ويتخير من بين المارة الذين لا يعرفهم من يقدم عليه، ويحتضنه ويقبله ويريح رأسه على كتفه ثم يطلقه. وحول سلوك هذا الشاب والنهاية التى ينتهى إليها تتمحور القصة. وينقسم الرأى حول سلوك هذا الشاب ويتعارض منطقان يفسران سلوك هذا الشاب تفسيرا مضادا، والمنطق الأول هو المنطق السائد والتقليدى، منطق السلطة بكل تدرجاتها. ويذهب هذا المنطق إلى أن الشاب النحيل مجنون ومن ثم يشكل خطرا على الطفلة وعلى المتعارف عليه من السلوك. ويمثل هذا المنطق الحاج الذى جاء إلى المقهى بصحبة الشاب أحمد والراوى، وآخر ينضم إليه فى المقهى بطربوش على رأسه وياقة جلباب تخنق رقبته. وينضم إلى ذات المنطق بقية الناس من المارة حين يداهمون الشاب حيث اختفى والطفلة ويضربونه ضربا مبرحا، ويسلمونه إلى عربة النجدة التى استدعاها الحاج.

ويمثل المنطق المضاد الشاب أحمد الذى جاء إلى المقهى برواية غريبة العنوان كما يخبرنا الراوى. وأحمد يقول للحاج الذى استبد به العجب مفسرا لسلوك الشاب الذى يُقبّل المارة:

ـ يا أيها الرجل الذى حج كثيرا، المسألة فى منتهى البساطة واحد استبد به الشوق لبنى الإنسان، ويريد أن يعبر عن ذلك تعبيرا لاشك فيه.

وهو يرى فى الشاب النحيل واسع العينين أعقل العقلاء، ويرى فيه الإنسان الأصيل الذى يقف رمزا للمحبة والانطلاق والتعبير الحر والصريح عن المحبة الإنسانية والنقاء الإنسانى.

ويستند كل من المنطقين المتضادين إلى رؤية لوجه من وجوه الحقيقة يغاير الوجه الآخر، ورغم إلقاء القبض على الشاب فى النهاية، تبقى الحقيقتان متجاورتين لا تلغى الواحدة منها الأخرى وذلك فى تعليق بليغ على ذاتية الحقيقة ونسبيتهاواختلافها من راو لآخر.

ورغم انفراد أحمد بالمنطق المضاد للمنطق السائد عن جنون الشاب، فمنطقه لا يقل فى النص أهمية وصلاحية وقوة عن المنطق المضاد، إذ يساند الكاتب منطق أحمد بعدة تفصيلات تتسم بعدم المباشرة، فهناك التماثل بين الغزال المسلوخ جلده وبين الشاب الذى يحتضن المارة ويقبلهم. وهناك استخدام صورة المطر التى تُعلق على إحباط المحبة والبراءة فى قاموس إبراهيم أصلان. والقصة تبدأ والجو مشبع برائحة المطر، ولكن المطر لا يسقط إلا حين يداهم الناس الشاب نحيل الوجه واسع العينين، هناك أيضا التعليق الأخير للراوى،

يأتى على استحياء محملا بمعنى مباشر وبمعنى آخر غير مباشر، يمكن لم يريد أن يبذل الجهد تفسير معناه، فبعد إلقاء القبض على الشاب يعود أحمد إلى المقهى ليستعيد روايته، ويجد الكتاب بالطبع مبتلا من أثر المطر، ويقول الراوى منهياً للقصة:

عاد أحمد بالكتاب وقد ابتلت صفحاته، وبينما نحن نغادر هذا الطريق الجانبى، رحت أفكر أنه لم يعد صالحا للقراءة.

والكتاب لم يعد صالحا للقراءة على المستوى المادى نتيجة لابتلاله، وهو أيضا لم يعد صالحا للقراءة على المستوى المعنوى حتى لو لم يبتل، وذلك بعد أن تم بضرب الشاب وإلقاء القبض عليه انتهاك كل القيم الإنسانية التى ينطوى عليها عادة الكتاب.

ومن جديد نجد الحقيقة حقيقة ذاتية ونسبية في هذه القصة، ومنطق يضاد المنطق الآخر، وحقيقة تضاد الأخرى ولا تلغيها. ونحن لا نستطيع أن نجزم بحقيقة الشاب، إذ تواجهنا حقيقته كحقيقتين متوازيتين لا تلتقى الواحدة منهما بالأخرى. ونحن لا نعرف أبدا إن كان الرجل عاقلا أو مجنونا رغم أن الحقيقة التى تنتصر على المستوى المادى هى وجهة النظر التقليدية المتزمتة والقاهرة والمعادية للانطلاق، وجهة نظر السلطة على مختلف مستوياتها سواء متمثلة فى الحاج على المستوى الخاص أو فى الشرطة على المستوى العام، وهذا بعد آخر من أبعاد قصة تعالج القهر الاجتماعى، وتعتبر من أجمل قصص المجموعة وأكثرها تركيبا.

وتقوم قصة «إنهم يرثون الأرض» على تعارض وجهين من أوجه ذات الحقيقة وعلى تعارض نهجين من مناهج المعرفة بين جيلين، جيل

الراوى الشاب، وجيل العجوز عم عمران، وحقيقة كل منهما متمثلة فى التاريخ تختلف كلية عن حقيقة الآخر، وهذه نقطة على جانب كبير من الأهمية فى قصص أصلان، فالحقيقة من وجهة نظره قد تغيرت من جيل إلى جيل، والحقيقة لم تعد كلية بل جزئية، وهى لم تعد مطلقة بل نسبية، وهى بالضرورة حقيقة ذاتية لا موضوعية، وفى واقع تفقد فيه الكلمات معانيها وتتشظى الحقيقة وتتعدد وجوهها، يتأتى أن نتوقف وأن نغير من نهج معرفة الحقيقة، وأن نعتمد اعتمادا كليا على التجريب عن طريق الحواس للتوصل إلى هذا القدر المحدود من المعرفة الذى يتهيأ للإنسان التوصل إليها.

وفى هذه القصة نلتقى بمنطق عمران، الرجل العجوز، الذى يستعيد ذكرياته عن الحرب وعن التاريخ، وكأنما هى حقائق كلية مسلم بها ومفروغ منها، فى عملية أشبه ما تكون بعملية تزوير للتاريخ، يختلط فيها الواقع بالخيال والحق بالمزيّف والمعقول بلا المعقول. ويصطدم الوجه بالوجه الآخر. والراوى يتلمس فى حذر سبيله إلى المعرفة ووسيلته إلى ذلك التجريب، والمعرفة التى يتوصل إليها فى كل الأحوال عن طريق الحواس معرفة جزئية لا كلية، ونسبية من حيث هى قابلة من جديد للتجريب. ويقول الراوى لصديقه إن الإنسان لا يعرف أن قدرته على تحمل الألم محدودة إلا إذا تألم فعلا، ويقول صديق الراوى إن من المفروغ به أن قدرة الإنسان على تحمل الألم محدودة، ولكن ما من شئ كلى ومجرد مفروغ منه فى منطق الراوى التجريبى، إذ يقول من جديد إن المعرفة بالتجريب تختلف قطعا عن المعرفة بالافتراض. وتنتهى القصة والتصادم قائم بين

جيلين، وبين منطقين فى نهج المعرفة، وبين وجهين من أوجه حقيقة واحدة.

وفى قصة «الرغبة فى البكاء» يضفى إبراهيم أصلان بعدا جديدا للحقيقة كما يراها، كحقيقة تعتمد على عنصر المفاجأة، وتفتقر إلى الدوافع والأسباب، ويعوزها المنطق والتبرير، ويكتشف الطبيب أن الصديق مصاب بمرض أهمل علاجه فأزمن، ويُسمى الطبيب المرض بالطبع، ولكن اسم المرض لا يرد قط على لسان الراوى ولا على لسان أى من الشخصيات الأخرى فى القصة، لأن الكاتب معنى فى المقام الأول بإبراز ما هو داهم ومفاجئ وغير محسوب ولا متوقع ولا مبرر فى الواقع الذى نعيشه. والصديق المصاب لا يتألم من فحوص المرض بمدى ما يتألم من تمزقه بين حقيقتين. الحقيقة التى تبناها قبل زيارة الطبيب، وتلك التى يتعين عليه تبنيها بعد هذه الزيارة. وهو لا يتألم من فحوى الحدث الداهم ومتضمناته بقدر ما يتألم من مجيئه فجأة هكذا دون أدنى توقع من جانبه. ويكاد انعدام التوقع هذا يشكل مصدر ألمه الوحيد كما يقول. إن متضمنات هذا المرض لا تهم الصديق فيما يبدو كما يهمه وقع الحقيقة الجديدة المفاجئ وغير المبرر، انعدام السببية والدوافع والمنطق فى هذه الحقيقة الجديدة. وهذه الرؤية للحقيقة كحقيقة تتسم بالفوضى وتفتقر للأسباب والمسببات تشكل سمة جديدة بدورها فى كتابات إبراهيم أصلان.

وتضج قصة «وقت للكلام» بالتعارض بين الحقائق والأوجه المتعددة للحقيقة الواحدة، ويقف منطق العواجيز القائم على الحب الحقيقى فى تعارض مع موقف الشباب الذى يكتفى بالكلام دون تواصل حقيقى،

ومنطق الشاب المهموم بصديقه الذى كف عن الكلام وكل شىء في تعارض ومنطق حبيبة الشاب المتمحورة على ذاتها وعديمة الخيال والقدرة على مد أيديها للآخرين، ومن منظور كليهما تبدو حقيقتان للشاب الغائب عن المجال، فهو وفقا للصديق كف عن كل شئ وعن الكلام، وهو وفقا للصديقة كما عرفته، لا يكف عن الضحك والكلام. وتتعايش المواقف جنبا إلى جنب رغم تناقضها ويكشف كل عن رؤية مخالفة للحقيقة دون أن يلغى الوجه الآخر من وجوه الحقيقة.

وفى قصة «التحرر من العطش» يصطدم منطق الشاب فى عنف مع منطق الفتاة الزائرة التي تنتظر عودة صديقها رفيق الشاب فى السكن. وتجادل الفتاة الشاب الذى يفكر ولا يخرج ولا ينام إلا قليلا، فى أسلوب حياته، وتطلب منه أن يعيش حياة طبيعية. ويطرح النص التساؤل عن ماهية الحياة الطبيعية أهى الحياة التقليدية للاهين المتحلقين حول ذواتهم من البشر، أم حياة المهمومين بما حولهم الذين يعذبهم التفكير والأرق؟ أهى الحياة التقليدية التى تكتسب طبيعتها من كونها تقليدية أم حياة من يحملون على أكتافهم هموم البشر؟ ووجهان من أوجه الحقيقة الواحدة يتجاوران جنبا إلى جنب. ويتساءل الشاب عما هو طبيعى، ويقول ربما لو كنت أرغب فى شئ لفعلته، ويستفزه منطق الفتاة تدريجيا إلى الرغبة وإلى الفعل.

وتتكرر فى هذه القصة تيمة المجنون العاقل، والحقيقة تطل علينا بأكثر من وجه، وجه يعارض وجها وفقا للمنظور الذاتى للرائى، وتتمثل هذه التيمة فى القصة فى أكثر من وجه، فى فعل الشاب الذى

يتعرى فى آخر القصة، وفى فعل الشخصية التى يتمثل نفسه فيها والتى يرد ذكرها فى معرض حديث الفتاة. والشخصية لفلاح يستشعر الخطر على بلدته فيختار أعلى هضبة فى البلدة، وتحت شجر الكافور يحفر خندقا يقف فيه، مستترا حتى رقبته، ليحرس بلدته من الأخطار التى تتهددها. ويُجمع أهل البلدة على جنون الرجل الذى يموت فى النهاية هلعا من الأخطار التى تتربص بالبلدة، والتى يضخمها طفل يتيم يعتلى شجرة الكافور أملا فى الحصول على مزيد من الحلوى.

ومنظور الرجل الذى مات هلعا، المجنون العاقل، لا يواتينا من وجهة نظر الفتاة السطحية اللاهية التى تمثل المنظور التقليدى فحسب، بل تواتينا أيضا من وجهة نظر الشاب الذى يتمثل نفسه تماما فى الرجل الذى مات هلعا، ويرى فيه أعقل العقلاء. وتنتهى القصة والشاب يقوم بدوره بفعل لا يقل جنونا ولا يقل عقلا عن فعل الرجل الذى مات هلعا. والشاب إذ يستقبل صديقة صديقه فى الغرفة يحرص على استكمال ملابسه، وهو إذ يودعها يتعرى تماما من ملابسه احتجاجا على منطق الفتاة الساخر من المهمومين بالحياة والخائفين من الأخطار التى تتربص بناسهم.

وتقوم كل من قصة «فى جوار رجل ضرير «والمستأجر» على التعارض بين حقيقتين من المفروض أن كلتيهما موضوعية، ولكننا لا نلبث أن ندرك أن ما من حقيقة موضوعية، فلا الضرير بالضرورة ضريرا، ولا الكسيح بالضرورة كسيحا. وتبادل الأدوار أمر وارد، فقد

يصبح الضرير هو المبصر والكسيح هو الفاعل. وقد يصبح الشاب المثقف المكتئب الذى انتوى وضع حد لحياته فى قصة فى «جوار رجل ضرير». هو الضرير دون الضرير، وقد يصبح الموظف الذى انصرف إلى التأمل كبديل عن الفعل، فى قصة «المستأجر» هو الكسيح دون الكسيح.

ويختم إبراهيم أصلان مجموعته بحيرة المساء بقصة «الطوّاف» التى تؤكد منظوره للحقيقة وتعلق عليه، مؤكدة أن ما من حقيقة إنسانية يقينية، أياً كانت موضوعيتها، ويأتى التعليق شاملا ومانعا كاملا. وتكتسب قصة «الطوّاف» صفة الرمزية من حيث يرمز الطوّاف أو موزع الرسائل فى القرى إلى الإنسان على إطلاقه وترمز رحلته إلى الرحلة الإنسانية التى يتعين أن يقوم كل إنسان فيها بتبليغ رسالته إلى الآخرين. والطوّاف يُسلم الرسالة الأخيرة إلى الشيخ عبدالعزيز. ولا يسلمها، يظهر له الشيخ عبدالعزيز مرتين، فى صورتين مختلفين موضوعيا، مرة قبل كتابة التقرير معلنا إنتهاء مهمته بإيصال الرسالة الأخيرة، ومرة بعد كتابة التقرير ولن يعرف الطوّاف أبدا أى الحقيقتين هى حقيقة الشيخ عبدالعزيز، والحقيقة تجاور الحقيقة دون أن تلغى الواحدة الأخرى ولن يعرف الطوّاف ولن نعرف نحن أيضا إن كانت الرسالة الأخيرة قد وصلت أو لم تصل، وإن كان تقرير وصولها تقريرا أصيلا أم مزيّفا، فما من حقيقة يقينية فى عالم إبراهيم أصلان فى **بحيرة المساء** سوى حقيقة الموجودات المادية الملموسة.

***

يتطلب مثل هذا المنظور للحقيقة آليات تكوين جديدة تبرزه وتجسده حتى يتلقى التعبير الفنى الصحيح. وفى قصص أصلان تتضح هذه الآليات فى طبيعة البنيان الذى يعتمده الكاتب وفى نوعية الوصف التسجيلى الذى يتبناه، وفى اللغة التى يستخدمها والتى تبرأ أو تكاد من الأطر المعرفية المسبقة، ومن القوالب الأدبية، واستخدام التشبيهات والاستعارات وتقترب ما أمكن من تكوين الجملة فى العامية.

يواتينا الحدث أو مجموعة الأحداث من خلال وسيط هو الراوى. والراوى قد يكون الكاتب كما فى بعض قصص المجموعة، وقد يكون شخصية هامشية تراقب الحدث وترصده كما فى البعض الآخر، وقد تكون شخصية معنية بشكل مباشر بالحدث كما فى «الجرح» «واللعب الصغيرة» و «الطوّاف» ويشغل الراوى أهمية كبرى فى قصص «بحيرة المساء» على أكثر من مستوى. والراوى هو الذى يرسم ما بيننا وبين الحدث مساحة شعورية داعيا لنا كقراء لتأمل الحدث كبديل للاندماج فيه، وهو الذى يوّحد بوجوده جزئيات الحدث الصغيرة، وهو مصدر المعنى فى قصص تتسم فى معظمها بالغموض. والحدث يواتينا من منظور الراوى، ولكن هذا المنظور لا ينفرد قط بالنص. فالكاتب يبنى دائما وأبدا مجموعة أحداثه فى الاتجاه المعاكس والمضاد لمنظور الراوى، بحيث يتعدد المنظور فى القصة الواحدة وتتعدد أوجه الحقيقة الواحدة، ولكل صلاحيتها التى لا تلغى صلاحية الأخرى. وقد تتلاقى الحقيقتان متجاورتين وقد تتصادمان تصادما كبيرا كما فى قصة «العطش». غير أن الصدام بينهما لا يحسم أبدا لصالح حقيقة دون

الأخرى وتنتهى القصة بالحقيقتين متجاورتين الواحدة إلى جانب الأخرى فى تعليق بليغ على نسبية الحقيقة وذاتيتها.

وهذا البنيان الذى يعتمده أصلان فى قصص بحيرة المساء بنيان معادٍ بطبيعته للبنيان العضوى الذى يقوم على افتراض وجود حقائق موضوعية يتفق عليها مسبقا كل من الكاتب والقارئ. وفى اتساق مع هذه الحقائق الموضوعية المتفق عليها ينمو البنيان العضوى فى غيبة وسيط من خلال تأزم الصراع وانفراجه لصالح حقيقة دون الأخرى. حقيقة يتفق الكل على موضوعيتها وصلاحيتها.

وفى ظل البنيان الذى اختاره أصلان يحل الوصف والتسجيل محل السرد الدرامى وتغيب غالبا الدراما التى تترتب على تفتح الحدث تلقائيا وعلى تأزم الصراع وانفراجه. ولا يكتسب الحوار رغم وفرته فى المجموعة طابعا دراميا، بل يبقى متقاطعا متكررا متداخلا يسجل فشل إمكانية التواصل الإنسانى. وفى اتساق كامل مع منظور للحقيقة كحقيقة جزئية ونسبية وذاتية هشة، يقوم الراوى برصد مجموعة الأحداث فى صرامة موضوعية، وإن تأتى أن يكون الراوى راويا من نوع خاص.

ليس راوى أصلان بالراوى العليم بكل شئ بالداخل والخارج بالظاهر والباطن، بالظاهرة وماهية الظاهرة، بالأسباب والمسببات والبواعث والدوافع الخفية فيها والواضحة. راوى أصلان لا يكاد يعرف شيئا. وهو يبدأ فى التوصل إلى هذا القدر من المعرفة الجزئية المتاح من نقطة الصفر مسقطا بداية كل مرجعه المعرفى السابق.

ووسيلة هذا الراوى إلى المعرفة وسيلة مقصورة أو تكاد على الحواس. وهو يرصد الظاهرة من حيث هى محسوسة وملموسة، ولا يتطرق إلى ماهيتها التى هى بالضرورة ماهية كلية ومجردة. ومن ثم فالعملية بالنسبة إليه هى عملية اكتشاف للحقيقة تقوم على طزاجة الرؤية والدهشة من هذه الطزاجة. وهذا الراوى لا يعرف سوى ما يمكن أن يدركه بحواسه، ومن ثم فهو يرصد الظاهرة من الخارج ويرفض التطرق إلى باطنها، وهو يرصد موقفا من المواقف، ولا يتطرق أبدا إلى البواعث والدوافع ولا المشاعر التى ينطوى عليها هذا الموقف. وتبقى المشاعر المرتبطة بموقف ما مشاعر غير منطوقة يتأتى على القارئ أن يساهم فى استكمالها مغنيا لهذا الموقف المعين بمشاعره المعينة. والمعرفة التى يقدمها أصلان معرفة تجريدية غير يقينية إلاّ إذا اتصلت بالأشياء المادية المحسوسة والملموسة.

وراوى إبراهيم أصلان موضوعى وشديد الصرامة فى موضوعيته لا يسجل سوى ما يرى عن طريق الحواس، ولا يدعى العلم بما لا يعلم، ويكتفى بهذا القدر الجزئى من الحقيقة التى يتاح له التوصل إليه عن طريق التجريب. ومع ذلك تبقى رؤيته للحقيقة رؤية ذاتية. وفى الإطار القصصى يحاول إبراهيم أصلان فى أكثر من اتجاه معادلة ذاتية راويه. والقصة تحمل دائما وجهة نظر مضادة لوجهة نظر الراوى، ورؤية معارضة على طول الخط لرؤيته. ومن ثم فمنظور الراوى الذاتى لا ينفرد قط بالقصة، وانحيازه الملتبس لهذا الوجه أو الآخر من وجوه الحقيقة لا يلغى بحال صلاحية الوجه المضاد فى النص. ومن ناحية أخرى يحاول الكاتب أن يفرض على ا[illegible]س بعضا

من الموضوعية، وقدرا من الصلابة يعادل هشاشة الحقيقة التى ينطوى عليها، ومن ثم يهتم الكاتب إهتماما كبيرا بوصف الموجودات المادية التى تحيط بالشخصية، والتى تنفرد دون الشخصية بتقديم نوع من الحقيقة اليقينية، وبالتالى الحقيقة الموضوعية ويميز قصص أصلان فى بحيرة المساء هذا الوصف التفصيلى المسهب للمحسوسات المادية والمبنى على تراكم التفاصيل تفصيلة بعد تفصيلة فى دقة وحيادية كاملة.

مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٣.

نجيب محفوظ

قاعدة للتشابه والاختلاف

هذه تحية واجبة لقصاص عظيم فى عيد ميلاده الثانى والثمانين. وما أيسر أن يكتب المرء هذه التحية، وما أصعب أن يفعل بعد أن تحوّل نجيب محفوظ إثر فوزه بجائزة نوبل إلى أسطورة أو أثر قومى (الهرم الرابع) يُكرّسه عبارات رنانة فخمة ضخمة تصدر ممن يعرف ولا يعرف وتفتقر فى معظم الأحيان إلى المعنى. ويتأتى على المرء وهو يكتب كلمة التحية هذه أن يحرر نجيب محفوظ من ركام المديح الخالى

من المعنى، وأن يضعه حيث ينبغى أن يوضع بفضل موهبته ودأبه وإصراره وتتابع إنتاجه ووفرته وتنوعه، والدور التاريخى الذى تعين عليه أن يقوم به فى مجال القصة العربية وتطوير اللغة القصصية.

وقد بدأ نجيب محفوظ ١٩٣٩ فى زمن شهد بدايات القصة العربية وإن لم يشهد اندراجها فى مسار قابل للتطور. وحفر نجيب محفوظ هذا المسار باستمراريته فى كتابة القصة خمسة عقود، انتقل إبانها إلى مراحل متباينة من التطور وكأنما يغطى فى فترة زمانية محدودة نسبيا مراحل التطور التى مرت بها القصة الغربية إبان قرنين ويزيد من الزمان. ومن مرحلة الرومانسية التاريخية التى بدأ بها محفوظ انتقل إلى مرحلة الواقعية راسما خريطة فنية لتاريخ مصر الحديث مثلما فعل الكاتب الواقعى الكبير بلزاك فى اتصال بتاريخ فرنسا. وبداية من أواخر الخمسينيات خرج الكاتب من الواقعية ثم إلى الدلالة فى أولاد حارتنا ثم إلى الرمز وأسلوب مُعدَّل لتيار الوعى الغربى النشأة فى الفترة ما بين اللص والكلاب وميرامار مرسيا لمضمون وأسلوب جديد فى الكتابة القصصية ومغنيا للقص العربى بآفاق الحقيقة الذاتية الداخلية ومعادلا بين هذه الحقيقة الأخيرة والحقيقة الموضوعية. واستمر نجيب محفوظ فى التجريب ما استمر فى الكتابة وفى منتصف السبعينيات بدأ يعتمد على الشكل الملحمى مستندا إلى الأشكال التراثية الشعبية منها وغير الشعبية فى محاولة لإيجاد شكل جديد للكتابة القصصية العربية وتأصيل هذا الشكل ولعل أبرز

كتاباته فى هذه المرحلة الأخيرة هى ملحمة الحرافيش. ورتبت نقطة البداية التى بدأ منها محفوظ والاستمرارية التى حافظ عليها خمسة عقود لكتابته ،مكانة خاصة فى إطار نشأة الرواية العربية.

ونجيب محفوظ فى منظورى هو أهم كاتب قصة عربى رغم تعدد المواهب القصصية فى العالم العربى وغناها وتنوعها. وهو كذلك لا لأنه الأكثر موهبة بين الكتاب العرب ولا الأغنى رؤية، بل بفضل الصرح القصصى الشامخ الذى أرساه من ١٩٣٩ وإلى اليوم، هذا الصرح الذى يشكل بوفرته واستمراريته وتنوعه حجر الزاوية فى القصة العربية والذى أصبح على مر الأيام المرجع الذى لا غنى عنه لأى قصاص أيا كانت منطلقاته، والقاعدة التى يتأتى على كل قصاص أن ينطلق منها إن رفضا أم قبولا، دحضاً أم تأييدا.

وكان دور نجيب محفوظ فى مجال تطويع اللغة العربية للتعبير اللغوى وفى مجال خلق لغة قصصية جديدة دورا شديد الأهمية. وقطع محفوظ شوطا طويلا وطويلا جدا فى تبرئة اللغة العربية من الكليشهات المحفوظة، ومن التجريد والتقعر والتزيد والإطناب، وفى تزويدها بالدقة والسلاسة والرقة والاقتصاد بحيث يتساوى الوصف والموصوف لا يزيد عنه ولا يقل. وتعلم نجيب محفوظ فى المشوار الطويل وعلم استخدام اللغة القصصية استخداما شاعريا يحملها بعالمها المستقل من المعانى والإيحاءات والدلالات. ومن جديد أصبحت اللغة القصصية عند نجيب محفوظ بدورها مرجعا لا غنى عنه، وقاعدة للانطلاق إن رفضا أو قبولا.

ونتيجة لكل ذلك اكتسبت كتابات نجيب محفوظ فى إطار القصة العربية وضعية لا تدانيها وضعية، وضعية المرجع الذى يرجع إليه فى رصد الإتفاق والاختلاف معا، ووضعية القاعدة التى تتقبلها أجيال وترفضها أجيال تسعى إلى كسر القاعدة وتجاوزها. وأقر البعض بهذه الوضعية لإنتاج نجيب محفوظ، ورفضها البعض الآخر معلنا ما يسمى بالقطيعة المعرفية مع من سبقه من أجيال غير أن القبول يبقى قبولا بالقاعدة التى يشكلها نجيب محفوظ والرفض يبقى رفضا لذات القاعدة. ولا يتأتى نقد ما جد من اختلاف حقيقى فى مسار القصة العربية على يد كتاب غير نجيب محفوظ إلا بمقارنة هذا الاختلاف بالقاعدة التى تشكلها أعمال محفوظ.

وقد قال جيل إبراهيم أصلان أو ما يسمى بجيل الستينيات إنه جيل بلا آباء وإن الكتابة القصصية التى يقدمها كتابة جديدة كل الجدة لا تنتسب فى شىء إلى ما قبلها. وإذا تأملنا الأمر مليا نجد أن نجيب محفوظ يظل المرجعية التى تقاس على أرضيتها الجدة والاختلاف، ويظل نقطة الانطلاق، ضدا هذه المرة. فثورة جيل الستينيات لم تكن ثورة فى فراغ بل ثورة ضد الأب انطلقت من القاعدة مستهدفة كسر القاعدة، أى من زاوية التضاد لا التماثل. ويستحيل علينا تفهم أبعاد الجديد الذى أتى به جيل الستينيات وإدراك مدى أهميته دون الرجوع إلى القاعدة المرجع.

وقد عارض جيل الستينيات منظور الحقيقة كما يتبدى فى كتابات نجيب محفوظ بمفهوم جديد للحقيقة، وعارضوا لغة نجيب

محفوظ القصصية بلغة أخرى بديلة. ونجيب محفوظ يرى فى كتاباته الحقيقة كحقيقة كلية ومطلقة تستند إلى مجموعة من الحقائق الكلية والمطلقة، وهو يرى الحقيقة كحقيقة تتباين صورها؛ تتغير وتتبدل ولا تتطور أبدا بل تبقى على ذات الحال، وهو يرصد هذه الحقيقة رغم كل الشوائب والمتعرجات كحقيقة مفهومة ومقبولة لها منطقها الخاص ومبرارتها المفهومة. ولأن هذا هو منظور نجيب محفوظ للحقيقة تنطوى معظم أعماله على حدث موحد يتطور عضويا ومنطقيا ومبررا من بداية إلى وسط إلى نهاية. أما كتاب الستينيات فلهم منظورهم المضاد للحقيقة. فالحقيقة بالنسبة إليهم حقيقة نسبية لا مطلقة، تدرك بالحواس الخمس ولا تخضع لمطلقات أياً كانت هذه المطلقات، وهى حقيقة جزئية وهشة تفتقر إلى المنطق وإلى عنصر التبرير كما أنها دائما وأبدا حقيقة جزئية لا كلية. وكان من الطبيعى أن يطبع هذا المنظور الجديد للحقيقة الشكل الروائى لكتاب الستينيات، وبدلا من الحدث الموحد الذى يتطور عضويا ومنطقيا بشكل مبرر من بداية إلى وسط إلى نهاية نجد الشكل الملحمى يجمع بين مجموعة من الأحداث النسبية يربطها حد أدنى من الوحدة غالبا ما تكون وحدة الراوى. وما يصدق على منظور الحقيقة يصدق على مختلف المقومات التى تشكل الجديد فى قصص كتاب الستينيات، إذ لا يتأتى فهم فحواها وإدراك مدى أهميتها إلا بالرجوع إلى نجيب محفوظ القاعدة أو المرجعية، تقابلا شكل هذا الرجوع أم تضادا، وهو فى هذه الحالة يشكل تضادا.

ويصدق هذا على اللغة الجديدة التى استخدمها جيل الستينيات والتى عارضت وتضادت مع اللغة القصصية المرجعية. وأسلوب نجيب محفوظ الذى يجد الحقيقة مفهومة ومبررة أسلوب أنيق ومتأنق، فخم وضخم، سلسل وفياض بمدى ما يحتفى الكاتب بالحقيقة الكلية المفهومة والمبررة التى يعرض لها، والوصف فيه قدر الموصوف لا يزيد ولا ينقص.. وفى الإتجاه المضاد تماما يقف أسلوب كتاب الستينيات وهو فى معظمه بعيد عن الأناقة والتأنق يقترب من العامية ويُطعِم سياقه بكلمات منها.. وهو أسلوب ملُجّم، الوصف فيه دائما وأبدا أقل بكثير من الموصوف. وأسلوب خالص أو يكاد من الصور البلاغية والتشبيهات التى تقوم عادة على الإقرار بأوجه التشابه والاختلاف فى حقيقة منطقية وكلية تقوم وحداتها على التشابه والاختلاف. وباختصار تعارض اللغة القصصية التى يطرحها كتاب الستينيات لغة القاعدة المرجعية عند نجيب محفوظ. ومن ثم فلا مهرب من الرجوع إلى أدب نجيب محفوظ كالقاعدة المرجعية ونقطة الانطلاق التى تحتمل التماثل والاختلاف معا. ومن شأن هذه الوضعية لأدب نجيب محفوظ أن تضاعف أهمية أدب هو مهم فى حد ذاته.

الهلال، ديسمبر ١٩٩٣.

القسم الثانى

- عودة الروح دراسة تحليلية
- قراءة فى رواية سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء
- محمد البساطى ورواية قصيرة
- رواية ذات : صنع الله إبراهيم
- وشم الشمس : اعتدال عثمان

عودة الروح :

دراسة تحليلية

فى سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم «عودة الروح» و«أهل الكهف». وكان قد أتم «عودة الروح» أثناء إقامته فى باريس و«أهل الكهف» فى فترة لاحقة وهو يقيم فى الإسكندرية، ولكنه شاء أن يصدرهما فى نفس العام ربما لتدرك مصر بأجمعها مولد فنان عظيم يملك ناصيتى التعبير معا الروائى منهما والمسرحى، وربما ليدرج سنة ١٩٣٣ كسنة عظيمة للرواية المصرية والمسرحية المصرية معا، وأياً كان ما أراد الحكيم فقد كان له ما أراد وما زال مر الزمن يُعمق من إداكنا لدور الريادة الذى قام به توفيق الحكيم فى المجالين معا، ومازال مر الزمن يزيدنا وعيا بأهمية سنة ١٩٣٣ كنقطة تحول فى

مسار الرواية المصرية والمسرحية المصرية معا. وحول دور توفيق الحكيم الرائد فى الفن الروائى المصرى يدور هذا المقال، وحول **عودة الروح** كأول رواية مصرية تستكمل مقومات الرواية الحديثة.

لم تكن محاولة توفيق الحكيم لكتابة الرواية هى المحاولة الأولى من نوعها فى مصر، فقد سبق توفيق الحكيم كاتبان هما المويلحى والدكتور محمد حسين هيكل. تفاوت نجاح كل منهما فى هذه المحاولة بتفاوت الفاصل الزمنى الذى يفصل بين **حديث عيسى بن هشام** و**زينب** وبتفاوت مواهبهما وقدراتهما الفردية.

ويمكن أن نقول أن المويلحى هو أول من استخدم اللغة العربية فى مصر فى القرن العشرين استخداما روائيا بهدف إعطاء صورة واقعية للمجتمع المصرى إذ ذاك. وكان هذا الاستخدام الروائى للغة فى حد ذاته خطوة كبيرة على الطريق سواء من حيث المضمون أو من حيث الشكل. فلأول مرة يصبح الناس والمشاكل اليومية للناس مادة للأدب، ولأول مرة يهتز قالب المقامة الذى تجمد عنده الأدب العربى وكأنه النهاية التى ليس بعدها نهاية. ولا يعنى هذا بحال أن **حديث عيسى بن هشام** قد تخلص تخلصا تاما من آثار المقامة أو من لغة المقامة. فقد وقفت القداسة التى أحاطت بالقوالب الفنية وبالقوالب اللغوية فى ذلك الحين حائلا يحول بين المويلحى وبين استكمال الثورة التى استحدثها. وجاءت اللغة المستخدمة فى الكتاب نتيجة لذلك أشبه ما تكون بلغة الحريرى وبديع الزمان على حد قول توفيق الحكيم فى «زهرة العمر».

وكان على الدكتور محمد حسين هيكل أن يحطم القداسة التى تحيط بالقوالب اللغوية، وكان عليه أن يتخلص تماما من آثار المقامة إن أراد أن يطوع اللغة للتعبير الروائى وإن أراد أن يروى مادته من خلال القالب الروائى الحديث، وقد فعل. حرر اللغة وطوعها لمقتضيات التعبير الروائى الحديث فى **زينب**، ولم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى استخدام العامية لا فى الحوار فحسب بل فى السرد أيضا. وكانت هذه هى مساهمة هيكل فى الفن الروائى المصرى وهى مساهمة لاشك فى أهميتها وثوريتها.

وقد كتب هيكل **زينب** مدفوعا بحب كبير وهو حب الوطن وبموهبة كبيرة، ولكنه كتبها بلا حرفية وبلا معرفة واعية بمتطلبات الفن الذى يزاوله. ويفسر هذا النقص فى تكوين الكاتب ككاتب روائى، النقائص التى حالت بين **زينب** وبين استكمال مقومات الرواية الحديثة. وتفتقر **زينب** أول ما تفتقر إلى الوحدة الفنية التى تسبغ المعنى الموحد على العمل وتخرج به بالتالى من نطاق الحكاية إلى نطاق الفن، كما تفتقر أيضا إلى نبض الحياة،، ذلك النبض الذى يعتمد على قدرة الكاتب على تجسيد الحقيقة فى مواقف بدلا من الاكتفاء بتقريرها، وعلى إظهار الحقيقة بمتناقضاتها بدلا من الاكتفاء بوجه واحد من وجوهها، وعلى تحريك الكاتب للحدث من خلال تلاحم الشخصيات تحريكا موحيا بالمعنى فى نطاق الوحدة الفنية للعمل. والحدث فى **زينب** ينشطر إلى شطرين تعوزهما الوحدة وتكاد الصلة تنقطع بينهما.

والتقرير يحل فى الرواية محل التجسيد، والإسهاب فى الوصف والسرد يوقف تطور الحدث ويجمد بالتالى الشخصيات. والحقيقة فى **زينب** ذات وجه واحد لا يتغير ولا يتبدل، وجه جاد حزين صارم رومانسى فاقع يمجد أوضاعا لا تستحق بحال التمجيد.

وكان لابد للرواية المصرية من فنان عظيم يجمع بين الموهبة والحرفية لكى يتأتى لها استكمال نبضها ومقوماتها وكان هذا الفنان هو توفيق الحكيم فى **عودة الروح**.

تقع أحداث **عودة الروح** زمانيا فى الفترة التى تسبق مباشرة ثورة ١٩١٩ وتنتهى بانتهاء هذه الثورة، وتنتقل الأحداث مكانيا ما بين القاهرة والريف حيث ينتقل بطل القصة محسن الطالب بالمرحلة الثانوية والذى تتطابق وجهة نظره فى معظم الأحيان ووجهة نظر المؤلف. ومحسن ينتمى بالوراثة لأسرة من ملاك الأراضى، فوالده من أكبر أعيان دمنهور ومن أغناهم، وأمه سيدة تركية متعجرفة طموح تحتقر الفلاحين وتتقرب من الحكام وخاصة منهم الأجانب وتدفع بزوجها «الفلاح» دفعا ليبلغ أعلى ما يمكن أن يبلغه فى السلم الاجتماعى. ومحسن وإن انتمى بالوراثة لهذه الأسرة لا ينتمى إليها بالوجدان، فانتماؤه الحق هو للفلاح الذى تحتقره أمه ويتنكر له والده، وللعائلة التى يعيش معها فى القاهرة حيث يكمل تعليمه والتى تطلق على نفسها مجازا اسم «الشعب».

و«الشعب» الذى يعيش معه محسن يختلف فى التركيب الاجتماعى اختلافا بيّنا عن عائلته رغم صلة الأخوة التى تربط بعض

أفراده بحامد العطيفى والد محسن، فالشعب ينتمى إلى البرّجوازية الصغيرة بينما ينتمى حامد العطيفى الذى ورث الأرض عن أمه إلى طبقة ملاك الأرض. ويتكون الشعب الذى يعيش فى شقة صغيرة فى بيت قديم فى عطفة سلامة بالسيدة زينب من حنفى أفندى العطيفى المدرس و «رئيس شرف العائلة» وأخيه عبده الطالب ببكالوريوس الهندسة وأخته زنوبة العانس العاطلة عن الجمال وابن عمة سليم ضابط البوليس الموقوف عن العمل نتيجة لمغامراته النسائية، وزميله فى الدراسة سابقا و «خادم شرف العائلة» حاليا «مبروك» الفلاح. بينما يجاور بيت الشعب بيت سنية بطلة الرواية وابنة الدكتور حلمى الطبيب السابق فى الجيش يسكن فى نفس البيت فى شقة مجاورة مصطفى الشاب الأعزب الأنيق الذى هجر المتجر الذى ورثه عن أبيه فى المحلة وجاء إلى القاهرة سعيا وراء وظيفة.

وبين هذه الشخصيات الرئيسية يدور جانب من الحدث لا كل الحدث. فهذه الشخصيات لا تستوعب الحدث الذى يمتد جامعا بين ماضى مصر وحاضرها فى لحظة تاريخية تنتفض فيها بالثورة. وهذا الجانب من الحدث الذى تصنعه هذه الشخصيات الرئيسية ليس سوى تنويعة من التنويعات على نفس الفكرة المجسمة أو «التيمة» الرئيسية التى تسبغ الوحدة والمعنى على الرواية. وهذه التنويعة شأنها شأن بقية التنويعات التى تتراكم فى الرواية تحمل نفس الطابع الذى يتيح لها أن تتدرج فى انسجام فى الإطار العام الموحد. والطابع الذى يتيح لهذا الجانب من الحدث التجانس مع بقية أركان الحدث هو

طابع التوحد. فمن الأهمية بمكان أن ندرك أن الوحدة الفنية في هذه الرواية هى وحدة فكرية Thematic أكثر منها وحدة حدث يصب في مجرى واحد تمتد خطوطه فى البداية لتنعقد فى الوسط لتنحل فى النهاية. ولهذا فإن الإطار الفنى الموحد بهذا المعنى يستوعب هذا الجانب من الحدث بقدر ما يستوعب بقية الأبعاد اللازمة والمكملة للحدث.

وبعد هذا التحفظ الذى لابد منه يمكن أن نعطى تلخيصا لهذا الجانب من الحدث الذى يتركز حول سنية دون أن نخشى عزل الجزء عن الكل أو التباس الكل بالجزء ودون أن نقع فى الخطأ الذى ينبنى عليه عادة شكوى النقاد من أن الرواية تعوزها الوحدة الفنية وأن الثورة أقحمت عليها إقحاما وأن أجزاء بأكملها يمكن حذفها دون إضرار بتقدم الحدث وهى شكوى مبنية على رؤية للجزء فى معزل عن الكل ورؤية لوحدة الرواية كوحدة أحداث لا وحدة فكرية كما سبق وبيّنت.

***

فى الجزء الأول من الرواية يقع «الشعب» بأكمله بما فيه محسن الطالب المراهق وعبده المهندس الجاد وسليم الضابط الموقوف عن العمل وزير النساء ومبروك الفلاح الطيب فى حب الجارة سنية. والمؤلف يهيئ للشخصيات الواحد بعد الآخر والخطوة بعد الخطوة الإلتقاء بالجارة الحسناء والافتتان بها والوقوع فى حبها. وهو يبنى

فى إتجاه واحد هو الإتجاه إلى توحيد الكل فى الواحد أو إلى توحيد الكل فى عبادة المعبود الواحد.

وفيما بين هذا الجزء الأول والجزء الثانى يحدث الانقلاب التقليدى فى الدراما كما يُعرفه أرسطو، أىْ الانقلاب القائم على المفارقة الدرامية بين ما تتوقعه الشخصية وبين ما يحدث فعلا، فأفراد الشعب يحبون سنية ويتوقعون أن يفوز واحد منهم بحبها وأن ينفرد ويتميز عنهم بهذا الحب، وهم يتصارعون فيما بينهم درءا للخطر عن المحبوبة، وهم لا يدركون ما ندركه نحن كقراء: أن الخطر على المحبوبة لا يأتى من داخل الشعب بل من خارجه. فالخطر لا يتمثل فى واحد منهم بل يتمثل فى التاجر الشاب الثرى الأنيق الذى يعيش تحت سمعهم ونظرهم ولا يدركون طبيعة العلاقة التى تربط بينه وبين سنية.

وفى الجزء الثانى من الرواية وبشكل يكاد يكون شكلا هندسيا معماريا يبنى الكاتب فى نفس الاتجاه الذى بنى فيه فى الجزء الأول أى اتجاه التوحد، وإن بنى فى عكس الخط. فهو يزرع اليأس من ميل المحبوبة في قلوب الشخصيات الواحدة بعد الأخرى والخطوة بعد الخطوة حتى يفرغ من محسن الذى تركزت معه فى النهاية مشاعر وآمال المجموعة. وحين يفشل نجد «**الشعب**» وقد توحد فى اليأس والألم فى الجزء الثانى من الرواية بعد أن توحد فى الحب والأمل فى الجزء الأول. ويتوافق هذا التوحد فى اليأس والألم ويتضاد فى الوقت نفسه من خلال المقابلة والمفارقة مع مولد واكتمال الحب بين مصطفى وسنية ومع إخفاق كل محاولات السحر والعمل من جانب العانس

زنوبة لوأد هذا الحب الذى يشق طريقة إلى النور. وما أن يستقر اليأس تماما في نفوس أفراد «**الشعب**» وما أن تثمر علاقة سنية ومصطفى بالاتفاق على الزواج على شريطة أن يرجع إلى المحلة وأن يرعى تجارة أبيه وأن ينميها وأن يحميها من مخالب الأجانب حتى تندلع ثورة ١٩١٩ وتبدأ مرحلة أخرى من مراحل التوحد بالنسبة «للشعب». والتوحد هنا توحد بين الشعب بمعناه الصغير والشعب بمعناه الكبير، توحد فى الكفاح وفى الاشتراك فى ثورة ١٩١٩. وفى غرفة فى مستشفى السجن، أشبه ما تكون بالغرفة التى عاش «الشعب» فيها دائما تحت سقف واحد، يستعيد «الشعب» تلك الوحدة التى جمعت دائما وأبدا بينه، وذلك السلام الذى هددته يوما وطأة الغيرة وينتظر يوم تستكمل الثورة انتصارها.

***

وهذا الجزء الذى يقبل التلخيص ليس سوى مستوى من مستويات الرواية أو بعد من أبعادها وهو ركن مكمل من أركان الحدث وليس هو الحدث وهو بحكم نوعيته يندرج فى تجانس مع بقية المستويات وبقية الأبعاد التى تتكون من تنويعات على فكرة التوحد أو فكرة الرغبة فى الانتماء التى هى وجه آخر من أوجه الرغبة فى التوحد. ومن تراكم هذه التنويعات المجسمة يحدث التحول فى الرواية. فالتراكم الكمى يؤدى إلى التغيّر الكيفى أى الى لحظة الانفجار أو لحظة الثورة. ولحظة الثورة أو لحظة البعث تأتى كنتيجة للحظات «توحد» تتراكم كميا فى جزئيات وكليات الرواية.

فالحدث ليس صراعا حول «سنية» يخسر فيه من يخسر ويكسب فيه من يكسب بل هو أبعد من ذلك بكثير. وهو يستوعب سنية والشعب، بمعناه الصغير ويستوعب مصر.والشعب بأكمله، ويستوعب الناس فى الحضر والناس فى الريف، ويستوعب حاضر مصر فى تلك الآونة ومستويات مختلفة من ماضيها تصل إلى العصر الفرعونى، وهو يستوعب كل ذلك فى إطار التوحد الذى يُحتم البعث. وسنية والتوحد الذى تخلقه ليست سوى تنويعة من التنويعات التى تندرج فى «التيمة» الرئيسية التى تسبغ الوحدة والمعنى على الحدث.

والإطار الفكرى الذى يضفى الوحدة الفنية على الرواية هو الذى يستوجب الإنتقال مكانيا من القاهرة إلى الريف وهو الذى يستوجب الانتقال زمانيا فى أكثر من مستوى من مستويات الماضى. ففى التمهيد الذى يسبق الفصل الأول من الجزء الأول يربط الكاتب ما بين الأسرة التى تعيش تحت سقف واحد وما بين الفلاح المصرى ويترك أصداء هذا الربط بين الخاص والعام تتردد فى الجزء الأول من الرواية الذى تدور أحداثه فى القاهرة بين الشعب الصغير، وهذا التمهيد القائم على التوحد هو بمثابة النمط الذى يرسمه لنا الكاتب لنتتبعه، أو النغمة التى يرددها بتلوينات مختلفة، محصورة فى نطاق معين فى الجزء الأول من الرواية، وممتدة إلى نطاق مصر بأكمله سواء فى حاضرها أو فى ماضيها فى الجزء الثانى من الرواية، وهو حتى فى الجزء الأول لا يقتصر على «الشعب» بمعناه الصغير بل يخرج «بتيمة» التوحد من مستوى الأسرة إلى مستوى الناس خارج الأسرة فالناس يتوحدون فى القهوة ويضحكون بلا معنى لمجرد

شعورهم أنهم واحد، والطلبة يتوحدون فى المدرسة ويصيرون نفسا واحدا يتردد حين ينجح محسن فى التعبير عما فى قلوبهم، والنسوة عند الشيخ سمحان يلتمسن المجهول «تنسى كل حياتها الخاصة، لتجتمع وتذوب جميعها فى شئ واحد: المحراب» وليس الحب هو الذى يوحد الناس ولا الألم بل الفن أيضا والقدرة على التعبير. والرغبة فى الانتماء التى هى الوجه الآخر للرغبة فى التوحد تتأجج فى قلب محسن بقدر ما تتأجج فى قلب مبروك الغلام، وتتجسم هذه الرغبة فى هذه الحالة الشعورية التى تدفع العائلة مجتمعة إلى التوحد فى حب سنية، والتى تدفع إنسانا كحنفى افندى يبدو للوهلة الأولى كمتفرج إلى الاندماج شعوريا فى المجموعة وإلى الابتهاج والاكتئاب دون دافع شخصى يدفعه إلى الابتهاج أو الاكتئاب.

وفى الجزء الثانى من الرواية يكمل الكاتب ما بدأ وما بنى فى اتجاهه داخل وخارج نطاق الأسرة فى الجزء الأول، وينتقل من التخصيص إلى التعميم بتنويعات جديدة على هذا التوحد الذى هو جزء لا يتجزأ من قدرات أمه حبلى بإمكانيات البعث، والتنويعات هنا تتم على نطاق مصر كلها وعلى مستوى الكفاح من أجل البقاء . والكفاح فى العرق والعمل، فى الزرع والحصاد، بين الإنسان والطبيعة ومخلوقات الطبيعة، وبين الإنسان والكون عامة.

ولا يكفى الكاتب بتجسيد هذه الحالات الشعورية المؤدية إلى البعث بل يقررها على لسان عالم الآثار الفرنسى، وكأنما يخشى أن يفوت القارئ الغرض الذى يبنى من أجله والنغمة التى يضرب عليها

التنويعة بعد التنويعة فى دوائر تتسع الواحدة بعد الأخرى، والعالم الفرنسى لا يأتى فى الواقع بجديد فكلامه ينبع مما تجسد فعلا من حالات شعورية نلمسها بأعيننا.

والنقلات الزمانية التى يقصد من ورائها إغناء «التيمة» العامة بأكثر من مستوى من مستويات الماضى وخاصة بأصداء أسطورة البعث ومصر الفرعونية، تخدم نفس الهدف الذى تخدمه النقلات المكانية بين القاهرة والريف، فقدرة هذا الشعب على التوحد، ومن خلال التوحد على خلق الحركة من السكون والثورة من الخمود، والحياة من العدم، ليست وليدة اليوم ولا الأمس ولا أمس الأول، إنها حكاية كل يوم.

وحتى فى الجزء الأول حين يعمد الكاتب إلى إثارة أكثر من مستوى للماضى على لسان الشخصيات كمحسن والدكتور حلمى فهو يعمد إلى هذا الأسلوب ليدرج تنويعات جديدة فى نفس الإطار العام، وإن كان الكاتب ينزلق أحيانا ويستطرد فى نوادر وفكاهات من الماضى لا ترتبط ارتباطا وظيفيا بهذا الإطار العام.

وفيما عدا هذه الهنات البسيطة نجد الكاتب يبنى منذ البداية إلى النهاية ممهدا من خلال تراكم التنويعات المتجانسة للتحول الكيفى أى للثورة والبعث.

***

فى «عودة الروح» وجه رومانسى يشبه ذلك الوجه الذى يتبدى فى **زينب** والذى يصيب الرواية بالجمود ويحرمها نبض الحياة، ولكن

حرفية الحكيم ورؤيته للحقيقة لا تنقذ **عودة الروح** فحسب من مصير **زينب** ولكن تمنحها تلك الحركة الديناميكية الدائمة وتلك الحيوية النابضة التى تنفرد بها كأول رواية مصرية استكملت مقومات الرواية الحديثة، وقد دفع توفيق الحكيم إلى كتابة «**عودة الروح**» فى باريس نفس الحنين الذى دفع هيكل إلى كتابة **زينب** هناك.. وتوفيق الحكيم يعزف أحيانا نفس النغمة الرومانسية التى يعزفها هيكل، تلك النغمة التى تُغلف أوضاعا معينة وتجمدها فى غلالة رومانسية وردية، وتقصيها بذلك عن واقع الحياة.

وتتبدى هذه النغمة أكثر ما تتبدى فى «**عودة الروح**»، فى رؤية الكاتب للفلاحين وللناس وفى تصويره لعالم بطله محسن، ذلك العالم الذى يصل فى النقاء الرومانسى إلى درجة تكاد تجعله مستحيلا. والفرق بين الكاتبين في هذا الصدد هو الفرق بين عازف النغمة الواحدة وعازف السيمفونية المركبة من العديد من النغمات. فهيكل يعزف نفس النغمة على نفس الوتيرة طوال الرواية بينما الحكيم يعدد النغمات ويعادل فيما بينها فى تقابل وفى تضاد خارجا من التعدد بالوحدة. والحقيقة ذات الوجه الواحد عند هيكل ذات أوجه متعددة عند الحكيم.

فأثيرية محسن تعادلها حسية سليم الذى لا يرى فى المرأة إلا جسدا، و «إيزيس» محسن وهى سنية لها عند العانس زنوبة اسما آخر لا ينزل بها من السماء إلى الأرض فحسب بل إلى الطين. وعالم محسن الفكرى المجرد يعادله ويقابله عالم زنوبة التى تسعى إلى

(الهدهد اليتيم) وإلى شعرة من مفرق الرأس لتفوز بمصطفى كعريس، وحين تفشل تسعى عند الشيخ سمحان إلى ذلك المزيج الكفيل بنقل العريس من عالم الأحياء إلى عالم الأموات. والحالة الشعورية الرومانسية التى تدور فى نطاقها العائلة مجتمعه حين تقع فى حب سنية، تقطعها باستمرار المشادات حول الأكل الذى لا يخرج عن العدس والفول وورك وزة محنط، وحول الميزانية المحدودة التى تصرفها زنوبة لتسحر لمصطفى ويصرفها الفلاح مبروك ليشترى نضارة يبهر بها سنية.والرومانسية تتعادل دائما وأبدا مع الواقعية والحلم يصطدم بالواقع والحب بالأكل والجليل بالتافه والمضحك بالمبكى واليأس بالأمل والمجرد بالحسى.

ولا أذكر أنى قرأت من الأدب العربى موقفا أكثر نبضا بالحياة وأكثر واقعية وتأثيرا من موقف الغرام بين مصطفى وبين سنية. فذلك الموقف ينطوى على المفارقة جامعا بين الشىء ونقيضه ويحتمى من سخرية القارئ والناقد معا بما يحتويه هو من واقعية ومن سخرية بأى إغراق فى النقاء الرومانسى. فكلمات الغرام تدور ما بين نافذة سنية وشرفة مصطفى فى ضوء القمر وعلى وقع تساقط الزبالة وأوراق الكرنب التى تقذفها زنوبة على رأس مصطفى الذى يحتمى فى عز الليل من الزبالة بمظلة واقية.

ونبض الحياة يدق فى «عودة الروح» نتيجة لاعتماد الكاتب فى جزئيات الرواية وفى كلياتها، وفى نسيجها وبنيانها على المفارقة التى تجمع فى ذات الوقت بين الشئ ونقيضه. والمفارقة التى تأخذ فى الحسبان مدى تعقد التجربة الإنسانية وتعدد أوجهها، تنأى عن النقاء الرومانسى الذى يقوم على إبراز وجه واحد من أوجه التجربة،

وتسعى إلى استيعاب كل أوجه التجربة، لتعكس صورة الحياة بكل تعقيداتها ومتناقضاتها... وكل نبضها.

***

ولعل حرفية توفيق الحكيم فى المسرح بالذات هى التى جعلته يعتمد على المفارقة الدرامية فى الرواية وهى التى جعلته يقدم على خطوة كانت جديدة حتى بالنسبة للرواية العالمية فى ذلك الحين. وهذه الخطوة هى تعميم المفارقة بحيث لا تقتصر على بنيان الرواية بل تمتد إلى نسيجها، فتصبح بذلك المفارقة موجودة فى كل موقف وفى كل جزء من جزئيات الرواية وتخرج كل تجربة وهى محملة بنقيضها بل وبنقائضها أى بكل أبعادها ومستوياتها.

ولعل قدرة الحكيم المسرحية هى التى أضفت على «عودة الروح» هذه الحركة الديناميكية الدائبة وهى التى صبغتها بالصبغة الدرامية، تلك الصبغة التى أصبحت فى مطلع هذا القرن مطمحا للشعر وللراوية بعد أن كانت حكرا على المسرح. وقد استطاع توفيق الحكيم أن يحقق لروايته الأولى هذه الصفة الدرامية التى تحققت للرواية العالمية فى العقد الثانى من القرن العشرين.

وتوفيق الحكيم يبدأ روايته كما يبدأ أى كاتب مسرحى قدير مسرحيته بنقطة التأزم، أى فى النقطة التى تتجمع فيها الخيوط تمهيدا لمرحلة التشابك والتعقد، وهو يغرقنا ومن البداية فى قلب المشكلة وما أن ينتهى الفصل الأول حتى نكون قد التقينا من خلال التوتر المسرحى، أى من خلال التقابل والتصادم، بشخصيتين من

شخصيات الرواية وتعرفنا على بقية الشخصيات، ووضعنا وضعا مباشرا أمام الخيطين الذى سينعقد خلالهما الحدث وهما خيط سنية ومصطفى.

والحدث يبدأ فى الحركة منذ البداية وهو يبدأ ليتحرك لا يعوق تحركه شيء والشخصيات تقدم إلا فيما ندر، من خلال التجسيم لا من خلال التقرير الذى يعطل الحدث ويوقف تقدمه. ونحن نتعرف على الشخصيات لا من خلال وصفها بل من خلال أفعالها، هذه الأفعال التى تحرك وتضفى عليه المعنى في ذات الوقت.

والطريقة التى يعالج بها الكاتب الحدث طريقة درامية، فهو يعطينا تلميحات أشبه ما تكون بالإرشادات المسرحية ويترك الحدث يفرض نفسه أمام أعيننا من خلال الحوار القائم على موقف يتسم بالتوتر أى بالصراع، وينتهى الفصل وقد فهمنا ما أراد لنا الكاتب أن نفهم دون أن يقرر هو شيئا. وتماما كما يحدث فى المسرح ننفرد نحن بمعرفة مالا تعرفه الشخصية ونتفوق عنها بهذه المعرفة التى تجعلنا فى وضع ندرك فيه المفارقة التى لا تدركها الشخصية، وبالتالى فى وضع نضحك فيه مع الشخصية ومنها.

وكما هو الشأن فى العمل المسرحى يوحى كل فصل من فصول الرواية بما فات ويثير تطلعنا إلى ما هو آت ليشبع المؤلف هذا التطلع بعد سلسلة من التعقيدات، وما أن يشبع تطلعنا حتى يثير عداه، وهو يطلعنا حينا على الحقيقة ويحجب عنا حينا جانبا منها مكتفيا بالتلميح دون التصريح، مثيرا بهذا التلميح توقعنا لاتخاذ الحدث

مجرى معين غير المجرى الذى تتوقعه الشخصية وسرورنا حين يتخذ الحدث المجرى الذى توقعناه وانتظرناه، كما حدث مثلا أثناء غيبة محسن فى الريف، فنحن نغيب معه عن مسرح الأحداث فى القاهرة حيث تتطور العلاقة بين مصطفى وسنية، ولكننا نغيب مع محسن ونعود مع محسن ونحن مزودين من خلال تلميحات المؤلف بما يكفى لنتوقع المجرى الذى تتخذه الأحداث ولننتظر فى تشوق إتخاذ الأحداث هذا المجرى، ولننفصل شعوريا عن محسن حين تتخذ الأحداث عكس المجرى الذى توقعه ونفس المجرى الذى جعلنا المؤلف نتوقعه ونتشوق إليه.

وكل هذه العوامل تجعل الحدث يمسك بنا فلا نفلت منه، وتجعلنا نشعر أن الحدث يتحرك دائما وأبدا هذه الحركة الديناميكية التى تضفى عليه نبض الحياة.

***

وفر توفيق الحكيم لروايته الأولى الوحدة الفنية التى خرجت بها من نطاق الحكاية إلى نطاق الفن ووفر لها نبض الحياة الذى ينبع من الوحدة الفنية ويضفى على الرواية فى الوقت ذاته المعنى، وبذلك أسبغ على الرواية المصرية كل مقومات الرواية الحديثة. ولم يقف دور الحكيم عند ذلك الحد فقد استطاع أن يساهم فى حركة التجديد التى سادت الرواية العالمية فى مطلع القرن وذلك باستخدام المفارقة فى نسيج الرواية وفى إضفاء الصبغة الدرامية على بنيانها. ونجح فى هذين الاتجاهين النجاح الذى سبق وسجل له فى هذا المقال. ولكننا

نستطيع أن نتبين فى الرواية اتجاها ثالثا إلى التجديد لم يكتب له من النجاح ما كتب لسابقية وهذا هو الاتجاه إلى استخدام الرمز أو بالأحرى إلى تحميل شخصية سنية المعنى الرمزى.

ومحاولة إسباغ صفة رمزية على «سنية» محاولة مغرية لكل من يتعرض بالنقد لهذه الرواية، وهى محاولة يشجعها النص بطريقة مباشرة أحيانا وبطرق غير مباشرة فى أغلب الأحيان. فسنية هى نقطة الالتقاء التى تلتقى عندها كل عواطف «الشعب» بمعناه الصغير، وهى أمل الصغير والكبير، أمل محسن المراهق وسليم المجرب، أمل الطالب والمهندس والضابط والفلاح والتاجر. وهى القادرة على أن تثير فيهم عاطفة الحب وعلى توحيدهم على هذا الحب. وهى القادرة على أن تحيل الدنس طهرا وأن تحول داعرا كسليم إلى رجل يمارس أسمى العواطف الإنسانية وهى تثير الرغبة فى الحب ولا تثير الرغبة فى الكراهية والإيذاء. فما من أحد من محبيها ارتضى أن يصيبها بضرر حتى بعد أن أسقطتهم جميعا واختارت مصطفى، وما تغيرت قط صورتها رغم محاولات زنوبة لتشويه هذه الصورة وتلطيخها بالأقذار، فقد بقيت سنية المثل الأعلى والحلم الجميل الذى نتطلع إليه ولا يغير فى جماله شىء. ومحسن الذى كثيرا ما تتطابق وجهة نظره ووجهة نظر المؤلف يرى فيها إيزيس المعبودة واهبة الحياة وخالقة الوجود من العدم.

غير أن شيئا، فى النص لا يفسر لنا بحال لماذا اختارت «إيزيس» أن ترتبط بالزواج بالتاجر دون الطالب والمهندس والضابط والفلاح

ولماذا ربطت مصيرها بابن البرجوازية الكبيرة دون أبناء البورجوازية الصغيرة الكادحين.

ولا شئ فى النص يفسر لنا لماذا اشترطت «إيزيس» على مصطفى أن يتخلى عن فكرة الوظيفة، وأن يعود إلى المحلة، أكبر مركز صناعى فى مصر فى ذلك الحين، ليباشر تجارته وينميها ويحميها من مخالب الأجانب، ولاشئ يفسر لنا لماذا توافق قيام الثورة مع هذا الاتفاق على ارتباط لا ينفصم بين سنية والتاجر، ابن البورجوازية الكبيرة، أهم طبقة استفادت من ثورة ١٩١٩.

وكل هذا يُغرى بالطبع بإضفاء رمز آخر على سنية غير رمز «إيزيس» وهو رمز مصر فى مرحلة معينة من مراحل تطورها الوطنى وهى مرحلة الثورة الوطنية البورجوازية ثورة ١٩١٩، ثورة اشتركت فيها مصر بأجمعها وحققت فيها البورجوازية الصناعية والتجارية مكاسب ضخمة هيأت لها سبل الاستقرار والنماء.

***

ولكن محاولة إضفاء الرمز على سنية، سواء كان هذا الرمز «إيزيس» أم مصر محاولة لا يكتب لها النجاح لأن الثوب أوسع من أن تملأه سنية، فسنية والصراع الذى يدور حولها، والنطاق الذى تدور فيه سنية وتؤثر فيه أضيق بكثير من الإطار العام الذى يضمن الوحدة الفنية للرواية. ولذلك فسنية لا تحتمل أن تكون رمزا لمصر ولا إيزيس ومن الأفضل لنا وللنص أن نتقبلها كما هى كفتاة عادية من لحم ودم، مجرد بنت الجيران التى من الطبيعى أن يفتتن بها فى هذه الفترة الزمنية كل الجيران.

قراءة فى
رواية سلوى بكر

العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء

تسعى هذه القراءة إلى تبيان التقنيات التى اتبعتها سلوى بكر فى تقديم مادتها فى رواية **العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء**، بحكم أن هذه المادة فى أغلبها، مادة حلقية episodic، تتناول على أجزاء، مصائر العديد من الشخصيات في سجن النساء، تربطها وحدة واهية هى وحدة المكان التى لا تضمد لحقيقة أن زمن الفعل هو فى غالبه زمن سابق على وحدة المكان.

وتعرض سلوى بكر فى روايتها لماضى ست عشرة من السجينات، ولمجموعة الأوضاع النفسية والمادية التى أودت بهن إلى السجن. وبعض هذه الشخصيات مضحيات وضحايا، والبعض لصات أو نشالات، والبعض الآخر قاتلات. ومع كل فئة من هذه الفئات بالتتابع نزداد نأيا عن المادة العادية للفن، التى من المفروض أن تكون نمطية ومحتملة، بحيث يتأتى تعميم الخاص على العام، والخروج من دائرة الإمكان إلى دائرة الاحتمال، وتحويل التجربة الخاصة الفريدة إلى تجربة نمطية، يستشعر القارئ أن من الممكن أن تكون تجربته. وفى فئة القاتلات على وجه الخصوص يجد القارئ ذاته أمام بطلات شامخات، أخذت كل منهن على عاتقها، بجريمة قتل أو تشويه، ما اعتقدت أنه العدالة، واحتضنت كالبطل الوجودى فعلها، لا تواتيها الشكوك أبدا فى عدالته، ولا تعرف عليه ندماً. ومن بين هذه الشخصيات عزيزة، عشيقة زوج أمها فى حياة الأم ومنذ الصبا، وقاتلة هذا الزوج الذى آذن بهجرها بعد موت أمها، وهى تلعب فى الحدث الروائى دورًا رئيسيا، وحنة الزوجة العجوز التى تحملت كثيراً زوجها المريض بالإفراط الجنسى وقتلته فى نهاية المطاف لتخلص لحياة إنسانية هادئة، وعظيمة النداية والمداحة، التى عرفت الحب بعد طول حرمان والتى دبرت لعملية خصى للحبيب إثر رفضه للزواج منها، وزينب منصور الجميلة والملكة المتوجة فى بيتها وخارج هذا البيت، أثناء حياتها مع زوجها وبعد مماته، والتى قتلت عم أولادها حين نازعها فى وضعها كملكة متوّجة إثر حكم من القاضى بانتقال وصاية الأولاد إليه وكذلك ثروتهم.

وتقدم سلوى بكر مادتها فى ثمانية فصول يحمل كل منها عنواناً يوحى بالمستوى الأسطورى التى تغنى به مادتها أحياناً، وبأسلوب السرد الشعبى الذى تتبناه غالباً. وعناوين الفصول هى على التوالى: صبا البحر، حيث موطن عزيزة فى الإسكندرية، وفصل الخطاب فى تآخى الأضداد، البقرة حتحور، فى العربة الذهبية ذلك أفضل جدا، الرحمة فوق العدل، كانت مرة زنوبيا، حيث تعرض لزينب منصور الملكة المتوجة التى رفضت أن تنزل عن عرشها، وحزن العصافير، ولحن الصعود السماوى.

ويكاد كل فصل يستقل بشخصيتين من الشخصيات إلا شخصية عزيزة عشيقة زوج الأم وقاتلته. وعزيزة تواتينا فى الفصل الأول، وتستقل بالفصل الأخير، وبحيلة فنية مستوحاة من أسطورة ميديا، تتداخل عزيزة فى بقية الفصول تداخلاً واضحاً ينطوى على التقييم لبقية الشخصيات. وعزيزة التى تصاب بخبل بسيط فى السجن، تتوهم أنها ستصعد إلى السماء فى عربة ذهبية، وتختار من بين السجينات من تصلح لصاحبتها فى رحلتها السماوية ومن ثم فهى طيلة الرواية تُجمّع الحدث وتختار وتستبعد.

وعلى هذا فشخصيات الرواية تواتينا من خلال تقييم عزيزة لكل شخصية، فيما يبدو للوهلة الأولى، أنه إخضاع الحدث لوجهة نظر عزيزة أو لزاوية الرؤية الخاصة بها. ويثير هذا الوضع عدة أسئلة:

هل نصبت الكاتبة عزيزة مصدراً للقيمة فى روايتها؟

وما مدى صلاحية عزيزة للقيام بهذا الدور؟

وكيف يتأتى لنا أن نتقبل أحكامها الأخلاقية على غيرها من الشخصيات، أى أن نتقبل وجهة نظرها؟

والشخصية التى يعهد إليها الكاتب بمهمة تقييم الحدث، عادة ما تكون شخصية نمطية أقرب ما تكون إلى القارئ بقدراتها الحسية والعاطفية، وبالقيم والسلوكيات التى تصدر عنها. وهذه الشخصية تكون عادة شخصية مرتبطة بالأرض وبالحياة اليومية، كما يرتبط القارئ، بعيدة عن التحليق فى سماوات الجنوح والجموح، والعواطف الرومانسية الملتهبة، مثلها مثل القارئ.

وفى رواية مرتفعات ويذرنج Wuthering Heights ، نتلقى الحدث من وجهة نظر مدبرة المنزل، بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر البطلة الجامحة أو البطل الجامح. ووجهة نظر مدبرة المنزل، السيدة العادية كالقارئ العادى، هى التى تعادل وجهة نظر البطلة، والبطل، وهى التى تعيد إلى الأرض، وإلى الواقع، مادة سماوية منفصلة عن الأرض والواقع، وهى التى تعين القارئ على تقبل مادة متطرفة وخرافية أحياناً، أبعد ما تكون عن النمطى والمحتمل. وفى موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادى أقرب ما يكون إلى القارئ بدلاً من أن نتلقاه من وجهة نظر مصطفى سعيد البطل الجامح. ووجهة نظر هذا الراوية تعادل وجهة نظر مصطفى سعيد المتطرفة، وتقيّم سلوكياته ولا أخلاقياته التى تواتينا بألوان زاهية، وتعيدنا من لهيب مشاعره المحلقة إلى الأرض، وإلى الحياة اليومية. وفى الحالتين نتلقى الحدث من وجهة نظر راوية عادى، أقرب

ما يكون إلى القارئ فى سلوكياته وأحكامه الأخلاقية، وهذا الراوية يكون مصدرا للقيم يعادل اللاسوى بالسوى واللا أخلاقى بالأخلاقى، والمنفصل عن الحياة اليومية باليومى، والممكن واللا نمطى بالمحتمل والنمطى.

غير أن الأمر ليس كذلك دائماً؛ ففى رواية فورد مادوكس فورد العسكرى الطيب، The Good Soldier على وجه المثال، وهى من روائع الرواية الحديثة فى أوائل القرن العشرين، يواتينا الحدث من وجهة نظر راوية غير موثوق فيه، وهو رجل تافه لا يصلح لشىء، لا للعمل ولا للحب ولا للجنس، ومخدوع من زوجته وصديقه وكل من هم من حوله، وهذا الراوية التافه يعادل إلى حد كبير، وهو يعيد بناء أحداث خديعته، جنساً ملتهباً، وعشقاً ملتهباً، وشخصيات شامخة فى عشقها وفى جموحها وجنوحها عن المعتاد. وهو بذلك يخدم الرواية من حيث يحيل اللانمطى والممكن إلى نمطى ومحتمل. غير أن استخدام هذا الراوية ووجهة نظره مصدرًا للقيّم تكلُف الكاتب عناء شديداً، وتقنيات عديدة لفضح حقيقة راويته، والحيلولة بين القارئ وتقبل أحكامه الخلقية، وحث القارئ على معارضة أحكام الراوية بأحكام مخالفة.

والصعوبة التى واجهت سلوى بكر أكبر من الصعوبة التى واجهت فورد مادوكس فورد؛ فبطل فورد لم يأت من الأفعال ما يخل بحاستنا الأخلاقية، بل هو لم يفعل شيئا على الإطلاق. وبطلة سلوى بكر بطلة جامحة ومتطرفة أتت من الأفعال ما من شأنه أن يخل بالأحكام

الأخلاقية السوية للقارئ العادى. وماضى عزيزة، بل وحاضرها الذى يعيش على هذا الماضى، يتلخص فى عشق محرم وفقا لكل التقاليد والأديان، وفى قتل محرم أيضا. صحيح أن الحدث لا يصلنا من وجهة نظر عزيزة، ولكن الصحيح أيضاً أن الكاتبة باستيحاء أسطورة العربة الذهبية، وبتفويض عزيزة لاختيار من يستقلها، قد نصبت عزيزة جزئيا مصدراً للقيمة، وهى غير مؤهلة أصلاً لتشكيل هذا المصدر. فكيف تغلبت سلوى بكر على هذه الصعوبة، التى تتطلب معادلة وجهة نظر عزيزة فى الإطار الروائى كلياً وجزئيا؟

استعانت سلوى بكر على هذه الصعوبة بمعادلة عزيزة فى الإطار الروائى بتقنيات جزئية وأخرى كلية. وبينما تبقى كل شخصيات الرواية على ما هى عليه فى حالة جمود استاتيكى،نجد أن عزيزة هى الشخصية الوحيدة التى تعانى تطوراً إبان الحدث الروائى. وينطوى هذا التطور على تقييم حقيقى لشخصية عزيزة، وعلى إنزالها من عليائها الرومانسية الشامخة إلى وضعها الطبيعى، شخصية أبعد ما تكون عن الإستواء. وهذا التطور يؤدى إلى إدراك عزيزة جزئياً، وإدراكنا - نحن القراء - كقراء، كلية، لمدى نرجسيتها وجدبها وعجزها عن العطاء والتلقى، وخواء حياتها من المعنى، وهذا يخفف كثيراً من الألوان الزاهية التى واتتنا بها عزيزة فى النص، وينزلها إلى الأرض من القمة الشامخة الباردة أحيانا، والمتأججة بالمشاعر الملتهبة أحيانا أخرى. وفى الفصل المعنوَن البقرة حتحور، تعارض الكاتبة شخصية عزيزة بشخصية أم الخير، أو البقرة حتحور، التى تخسف بعزيزة الأرض، وتعادلها، وتضعها فى موضعها الصحيح فى إطار القيّم. وأم

الخير المرأة العادية التى تتحمل عن ابنها الرابع عقوبة حيازة المخدرات هى الأمومة المطلقة، سواء للأولاد من صلبها أو للناس عامة من حولها. وشخصية أم الخير تقيّم عزيزة وتضعها فى إطارها اللانسانى المتحلق حول الذات، والعاجز عن إقامة أية علاقة إنسانية خارج نطاق العشق المحرم. وأم الخير هى الأمومة المطلقة التى لم تعرف عزيزةحتى ما هو نسبى منها، كما يتضح لا من جدبها فحسب، بل من عجزها الكامل أيضا عن ممارسة مشاعر البنوة لأمها. وعزيزة على حد قول الكاتبة لم تخلُق «للخصب أبدا لكنها خلقت للعشق، الذى اكتفت به كدور واحد وحيد لها فى الحياة، وهو الدور الذى أخلصت له حتى القتل والجنون»

غير أن هذا التطور الذى يطرأ على عزيزة ويبصرنا بحقيقتها، لا يقضى قضاء كاملاً على صعوبة، بل واستحالة جعل عزيزة مصدرا للقيمة، ولا على شبهة أن الحدث يواتينا من وجهة نظرها، ومن ثم تأتى التقنية الأكثر شمولا وكلية، وملائمة لطبيعة المادة بأكملها بصفتها مادة متطرفة، وحلقية، يربطها خيط رفيع يوّحد ما بينها.

وسلوى بكر تكتب رواية من نوع satire، الهجاء كما يترجم إلى العربية، والسخرية النافذة، أو النقد الساخر كما أفضل ترجمته،حيث يواتينا راوية عليم ذو صوت مسموع دائماً وأبداً، يعادل صوت الشخصيات، ويقيّم هذه الشخصيات، يوحّد الحدث؛ يروى ويسرد، ويعلق ويوضح، ويربط ما بداخل السجن بخارجه، ويقف خارج الحدث متفرجا، ويخرجنا معه، أو يقف بالأحرى فوق الحدث، ومعه نقف، فى سخرية ترسى مساحة عاطفية بيننا وبين الحدث، بحيث لا

نندمج فى أحداثه أبدا، ونبقى متفرجين عليه وضاحكين منه. والكاتب/ الراوية هو مصدر القيمة فى مثل هذه الراوية بلا منازع، لا من حيث إنه يعادل وجهة نظر عزيزة فحسب، بل من حيث يوقفنا على مبعدة من مادته بأكملها؛ نتفرج عليها، كما نتفرج على ما هو شاذ وغير مألوف، وخارج عن دائرة حياتنا اليومية.والكاتب/ الراوية يتدخل فى هذه الرواية بحرية تدعو للإعجاب، وهو محايد من حيث لا يمجد ولا يدين أيا من شخصياته، سوى شخصية أم الخير التى يمجدها فى معرض معارضتها بعزيزة. غير أن حياد الكاتب الراوية لا يقف عند هذا الحد؛ فهو ساخر أولاً وأخيراً، وسخريته هى وسيلته للتعامل مع مادته والتفاعل مع واقعه.

وتدخّل الكاتب/ الراوية من خلال النقلات الذكية من السجن إلى خارجه، ومن خلال المفارقات البليغة، يعتمد فى الكثير على الاستطراد، وعلى وصف الأشياء المادية الصغيرة شيئا بعد شىء، وعلى تراكم التفاصيل الدقيقة فى جمل مركبة تمتد فى معظم الأحوال إلى فقرات طويلة. وتقول سلوى بكر إنها استهدفت من هذه الجمل المركبة الطويلة جعل كل فقرة لوحة مكونة من عشرات من الجزئيات. ولا يلغى هذا القول حقيقة اتصال هذا الأسلوب بأسلوب الحكى الشعبى الذى يعتمد كثيراً على الاستطراد، وعلى الوصف، وعلى تراكم التفاصيل دون فاصل نهائي يفصل فيما بينها. ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تدخل الكاتب/ الراوية يصادر الدراما، أى إمكان تأزم الموقف من خلال صراع وتفتح الحدث ونموه نمواً عضوياً، كما تصادر الدراما عادة فى الحكايات الشعبية، وتتحول إلى وصف

وسرد يعنى بالتافه كما يعنى بالجليل، ويحوّل المتخيل والرومانسى إلى واقع.

واستخدام سلوى بكر لتقنية الكاتب/ الراوية يخدم أكثر من هدف فى هذه الرواية المتميزة؛ فهذا الاستخدام هو الذى يمنح الرواية وحدتها الحقيقية، دون وحدة المكان، ودون عربة عزيزة الذهبية. إذ إن أغلب الأحداث تقع خارج زمن السجن، ولا شىء مهما يحدث إبان فترة السجن، وهى تقع خارج زمن السجن فى أزمنة تختلف الواحدة عن الأخرى، ومنظور الكاتب/ الراوية هو الذى يُجمّع، وهو الذى يُوحّد، ويقابل ويعارض، وينقل النقلات الموحية القائمة على التماثل والتضاد، مرسيا بذلك القيمة.

ومنظور الكاتب/ الراوية وتدخله المباشر فى الحدث بالتعليق هو الذى يمد هذا الحدث بخلفيته التاريخية والاجتماعية مؤصلاً لهذا الحدث. إن هذا التدخل يضعنا فى بانوراما ضخمة، ويضع شخصيات السجن فى موضعها من إطار أوسع مستمد من كلية المجتمع المصرى.

وتدخل الكاتب/ الراوية هو الذى يرسم مساحة بين القارئ والشخصيات، ويحوّل مادة مؤلمة بطبيعتها إلى مصدرٌ للفكاهة، ومادة متطرفة للغاية إلى مادة أقرب ما يمكن إلى النمطية. وتدعم وجود هذه المساحة لهجةُ السخرية التى لا تريم، والتى تتحول أحيانا إلى نغمة قادرة على صنع الفكاهة. إن نغمة السخرية لا تبقى ولا تذر، تحيل المواد التى لا تحتمل عادة الفكاهة، كالقتل والمعاناة الإنسانية إلى مادة

للفكاهة وتنزل بنا دائما من سماوات العشق الملتهبة إلى أرض الواقع، ومن آفاق المعاناة البعيدة إلى اللحظة الآنية، وتُحيل الجليل إلى التافه، والتافه إلى الجليل، واللا طبيعى إلى الطبيعى، والعكس صحيح.

وعزيزة تقتل عشيقها بالسكين، وتود لو كانت قد قتلته، كما خططت من قبل، بطريقة أكثر ابتكاراً وأكثر رومانسية، طريقة تليق بعشقهما الذى تراه عظيماً.

وهى تود لو كانت قد خدرته، وغطته بقالب من الشيكولاتة الساخنة، وقطعته إلى قطع صغيرة منتظمة فى أطباق فضية أنيقة. ولو كان الوقت قد أسعفها لقتلته برائحة الورود، تخدره وتصف الزهور متناغمة بألوانها فى صفوف فوق جسده وفوق سريره بحيث يختنق من رائحة الزهور، أو ثانى أكسيد الكربون. ويختلط الطبيعى باللا طبيعى بحيث يستحيل على عزيزة التفرقة بينهما بعد هذه السنين الطويلة من السجن، وهى تكاد تموت من الخجل حين تستعيد حادثة انطوت على فكرة الزواج من رجل آخر غير عشيقها. وفى الفصل المخصص لتقديم حنة التى قتلت زوجها العجوز نتيجة إفراطه المرضى فى الجنس، لا تتمالك سوى أن تضحك بصوت عال. والرجل العجوز يهاجم زوجه العجوز فى كل حين وفى أبعد الظروف ملائمة لممارسة الجنس. والكاتب/ الراوية يرسي باستمرار حداً بيننا وبين الاندماج والتعاطف، وخاصة حين يأتى الألم خالصاً ودون أى مبرر أخلاقى كما فى حالة عايدة الصعيدية. وعايدة لم ترتكب جريمة، بل قامت بتضحية لتفدى أخاها الذى قتل زوجها حين فاجأه يضربها ضرباً

موجعاً. وفى السجن يواتيها خبر وفاة أخيها الذى افتدته مبكراً، وتنفجر باكية بشكل موجع والألم يواجهها دون تبرير. وألم عايدة ألم عظيم يخشى الكاتب/ الراوية أن نندمج فيه، فتفقد الرواية الوحدة الشعورية الساخرة، ومن ثم يحرص على رسم مساحة ما بيننا وبين هذا الألم بعدة حيل تتناهى إلى مستوى التدخل فى الجملة:

(انفجرت عايدة فى بكاء هستيرى، فاق كل البكاء الذى قامت به سيدة البكاء الأولى أمينة رزق، فى أفلامها التى مثلت فيها للسينما المصرية، لأن أم الخير نكأت بكلماتها موضع الجرح، ومكمن الألم، حتى أن عايدة ارتمت على صدرها، كما ترتمى بنت على صدر أم حقيقية، وإن جاء ذلك على شكل مسرحى..)

وقد شاءت سلوى بكر أن تسبح ضد التيار، وعارضت أخلاقاً تقليدية بأخلاق غير تقليدية، واستخدمت مادة جريئة للغاية، وعادلت جرأة مادتها فى الإطار الروائى، واستطاعت أن تفرض نمطية ما هو عادى على مادتها المتطرفة، وأن تجعلنا نخرج من روايتها بمتعة فنية متميزة.

فصول، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢.

محمد البساطى

ورواية قصيرة

فى المجموعة القصصية الأخيرة لمحمد البساطى منحنى النهر، تجمع بين معظم القصص وحدة المكان، ونجد أنفسنا والأمر كذلك أمام قصص متصلة تلقى الضوء على الكثير من زوايا المكان الذى يوحدها، غير أن القصص الأربع الأولى تنفرد بوضع مميز من حيث أنها تندرج فى وحدة تجعلها أشبه ما تكون برواية قصيرة، جديدة كل الجدة فى أكثر من اتجاه، وجميلة من حيث ترسى بلمسات الفرشاة

لمسة بعد لمسة، قصة بعد قصة الجو القاهر السائد فى البلدة فى منحنى النهر، وخاصة بين الجنسين وشئ ما طازج وجديد فى لمسات الفرشاة، وشئ ما رهيب حين تتجمع اللمسات.

فى القصة الأولى «منحنى النهر»، يتتبع الكاتب مجموعة نساء البيوت الكبيرة فى البلدة وهن تحت أشجار الكافور عند منحنى النهر، ومجموعة من الأولاد من طلبة المعاهد والجامعات العائدين إلى البلدة فى الأجازة الصيفية يجلسون على مبعدة على الكوبرى، يختلسون النظر ما بين الحين والحين والحديث بينهم يتلكأ ويتعثر إلى النسوة المتنزهات. والحدث يحكى لا كحدث حدث ذات مرة، بل كالحدث الذى حدث ويحدث بصرف النظر عن تغيّر الزمن، كلما خرجت النسوة للتنزه، وكلما تواجد الأولاد فى البلدة، ويعمق من هذه الحقيقة إستخدام الكاتب للفعل المضارع المتصل. والنسوة مقهورات وكذلك الأولاد كما نتبين من الحكاية، والقاهر غير منظور وغائب عن المجال ماديا وإن جثم بحضوره معنويا على المكان وعلى كل مكان فى هذه البلدة عند منحنى النهر. والقاهر قد يكون الرجل أو الأعراف أو هما معا.

والحدود مرسومة على المستويين المادى والمعنوى بين النساء من جهة والأولاد من جهة أخرى لا يجرؤ أحد على تخطيها سوى طفلة تتجاوزها أحيانا، عابرة للكوبرى الذى يجلس عليه الأولاد. ويعم الاضطراب الخفيف بين الشباب حتى تعود الطفلة إلى مكانها حيث تنتمى، وسيكون لهذه الطفلة أو شبيهاتها شأن فى القصص الثلاث

التالية حيث تستحيل إلى بنت تتجاوز الحدود المرسومة على مر العصور.

ولا تُذكر كلمة القهر ولو مرة واحدة فى هذه القصة، غير أن القصة توجز ببلاغة ودون أدنى مباشرة حالة القهر الواقعة على النساء والأولاد ما بين توهج الرغبات والقمع لهذه الرغبات، بين السعى إلى الإنطلاق والقيود الداخلية والخارجية التى تقمع هذا السعى، بين الرغبة فى الحياة والوأد لهذه الحياة.

ولا شئ يحدث فى القصة إلا الأولاد جالسون على الكوبرى يختلسون النظرات ما بين الحين والحين إلى نساء البيوت الكبيرة تفصلهن عنهم مسافة طويلة. واستخدام فعل المضارع المتصل يضفى على اللوحة ثباتا يصل إلى حد الجمود، ويُعمِق من الشعور بالقمع الواقع على النساء والأولاد وعلى أهل البلدة جميعا. واللوحة تكاد أن تكون ثابتة، ما تكاد تتحرك حتى يضفى القمع غير المنظور الثبات على جزئياتها، واللوحة تكاد أن تكون صامته، فما أن ترتفع الضحكة حتى يعقبها صمت مفاجئ، وما أن تبدأ واحدة من النساء فى الغناء حتى تطلب منها بقية النساء التزام الصمت، والهمس يغلف كل ما يقال. وذات القمع واقع على الأولاد، الذين يلمحون الأذرع العارية، ويتخيلونها كما تخيلوها دائما بيضاء وممتلئة.

إن الحركة التى لا تلبث أن تستحيل إلى ثبات، والضحكة التى لا تلبث أن تموت، والصوت الذى لا يلبث أن يتحول إلى الهمس،

والمسافة المرسومة التى تفصل النساء عن الأولاد، تبلوّر حالة القهر والقمع السائد فى البلدة، وخاصة بين الجنسين، وتُخرجنا من هذه القصة واجفين يؤرقنا الشعور بمدى هذا القهر.

وتُرسى هذه القصة الأولى الجو القاهر السائد والذى سنرى منه أكثر من وجه في القصص الثلاث التالية، عن طريق التعميم، وترسم من خلال التعميم الحدود الضيقة المتاحة فى هذه البلدة، والخائفة لكل محاولة انقلاب أو انطلاق، فى التعامل مع مجاميع من الناس دون أفرادهم، فهناك النساء دون تمييز وكذلك الأولاد، والطفلة التى تتجاوز الحدود المرسومة.

***

ومن الطفلة التى تتجاوز الحدود المرسومة سننتقل فى القصة التالية إلى «البنت تغتسل» وبداية التخصيص بعد إطلاق التعميم فى القصة الأولى، وإن لم نعرف للبنت اسما فى هذه القصة فهى تبقى البنت وكل بنت تتجاوز الحدود المرسومة. وهى البنت بكل إيحاءات البنوتة، الجسد النحيل، الصدر الذى لم يكتمل نموه ورغبة البنت فى الانطلاق أو بالأحرى الانعتاق من الجو القاهر دونما إمكانية ولا مجال للانعتاق فى البلدة على منحنى النهر.

فى نفس المكان بأعرافه القاهرة وبالصمت الذى يريم عليه نلتقى ببنت تغتسل عارية فى النهر، متشحة بعتمة الفجر والضباب الأبيض يتصاعد بعيدا عن سطح الماء، بنت تختلس فى ظل الجو القاهر لحظة

فرحه. وما أن يتبين شعاع الضوء ويتحول الضباب الأبيض إلى دخان خفيف يتماوج بعيدا، حتى تنكمش البنت، وتعود إلى الشاطئ سعيدة بلحظة الفرحة المختلسة.

ويحتل الوصف الدقيق للمكان فى ظل عتمة الفجر، وتكاثف الضباب ثم تَحوّله أخيرا إلى دخان خفيف، من الأهمية ما تحتله رحلة الفتاة عارية إلى الشاطئ الآخر، من حيث تتوقف الرحلة وأمدها على العتمة وتكاثف الدخان وتنتهى بنهايتهما.

وتجرى أحداث القصة التى لا تزيد عن وصف لفتاة تغتسل والطبيعة متغايرة من حولها، وسط سكون يكاد أن يكون شاملا، وكأن ليس فى الكون سوى النهر والفتاة، غير أن هذا الشعور يبقى زائفا، ففى الكون الذى يتمثل فى البلدة عند منحنى النهر دائما رقيب يتشح بنفس الصمت والحيطة التى تتشح بهما الفتاة.

«تحرك رجل كان راقدا فى المصلى مختفيا خلف فرع شجرة يميل على المصلى... امتدت يده فى حذر وأزاحت أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين، كانت حركة هادئة حتى أن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين ظل فى رقدته لم يتحرك.»

وهذا السكون القاتل يطبع الحدث بطابع القهر الطاغى، الذى يشمل الفتاة ومن يراقبها على السواء.

وبعد التعميم الذى يرسم الجو العام للقهر فى القصة الأولى فى هذه البلدة على منحنى النهر نصل فى القصة الثانية إلى شىء من

التخصيص للبنت تختلس لحظة فرحة رغم كل شيء، لقانون الطبيعة يسرى فى وجه كل القهر ورغما عن كل القهر.

***

وفى القصة الثالثة «وقت للموت» نصل مع مزيد من التخصيص إلى الثمن الفادح الذى تدفعه بنت الدغيدى نتيجة للحظات الفرح المختلسة فى هذه البلدة على منحنى النهر.

ومع هذه القصة ستكتسب البنت نسبا كابنة وأخت، وإن لم تكتسب اسماً كهذه الإنسانة الفريدة والمستقلة، وتكون وهى ابنة الرابعة عشرة حاملا فى شهرها الرابع، وسيقرر الدغيدى وأبناؤه الذكور قتلها، وستنتظر الحارة كاتمة الأنفاس إخراج القرار إلى حيز التنفيذ، وسيبدو فعل القتل فى هذا الجو القاهر فعلا يوميا عاديا من طبائع الأشياء، وكأنه الموت المقدر وإن عرف موعده سلفا، ووقت هذه البلدة على منحنى النهر هو وقت الموت/ القتل.

ويعلق بنيان القصة ونسيجها على طبيعة القتل فى هذا المكان بإدراج فعل القتل فى ظل غيره من الأحداث اليومية الطبيعية. مساوياً لغيره من الأحداث وعلى نفس القدر من الأهمية. واللقطات التى تُصوّر صورة البنت التى تملأ الدنيا مرحا وحيوية، وصورة البنت وقد استحالت إلى جثة فى جوال مربوط، تحكى جنبا إلى جنب وعلى نفس الدرجة من الأهمية مع قصة أخويها شاكر وزيدان اللذين هجرا بيت

الدغيدى وعادا بعد غياب لحضور عملية القتل، وقصة الأخوين لا تضيف لا الكثير ولا القليل إلى الحدث، وإن قامت بدور وظيفى فيه بمدى ما تحاصر مأساة القتل، وبمدى ما تدرجها فى الإطار كجزء لا يتجزأ من طبيعة الأشياء فى هذا الجو الأخرس القاهر الذى هو جو بلدة «منحنى النهر».

***

ويتبنى الكاتب عدة تقنيات أخرى ليُرسى بيننا كقراء وبين فعل القتل مساحة شعورية مدرجا لهذا الفعل كطبيعة من طبائع الأشياء فى هذه البلدة. ووجهة النظر الذى يواتينا منها الحدث ليست وجهة نظر البنت الضحية، ولا وجهة نظر أى من أفراد عائلة الدغيدى. ومن ثم فنحن لا نعرف أى شئ دار داخل بيت الدغيدى، ولا نتعرف ولو على لمحة من الدراما التى اصطرعت داخل هذه البنت حين اكتشف أخوهابمحض الصدفة أن أخته حامل فى الشهر الرابع، ولا نعرف الأوضاع التى واكبت اتخاذ القرار. ولا وقع القرار على البنت. بل إن النص هنا معادٍ بطبيعته لمثل هذا الصراع النفسى أو الدراما التى تتولد نتيجة للصراع الخارجى والداخلى. فالنص يستهدف أولا وأخيرا تسجيل الحقيقة كما تبدو لمراقب محايد، وتسجيلها بموضوعية وأمانة دونٍ ثمة احتجاج مباشر، غير ذلك الاحتجاج بالطبع الذى ينطوى عليه ترتيب الأحداث.

ووجهة النظر التى يواتينا من خلالها الحدث فى هذه القصة الثالثة والتى تليها هى وجهة النظر الذى واتانا منها الحدث فى القصتين الأولى والثانية، أى وجهة نظر الكاتب/ الراوى. والراوى هنا أبعد ما يكون عن الكاتب العليم بكل شىء، راوى محمد البساطى شأنه شأن رواة كتاب الستينات لا يزعم لنفسه معرفة الحقيقة فى كليتها، ظاهرها وباطنها ولا يعرف عنها سوى ما ترصده حواسه، وخاصة حاسة البصر. وهو راو موضوعى ومحايد يسجل الظاهرة من الخارج دون أن يعلق عليها أو يناقشها، ودون أن يزعم لنفسه الحق فى التغلغل إلى داخلها وتبيان أسبابها ومسبباتها. وهذه الرؤية القاصرة للحدث من خارجه دون داخله تجعل الوصف دائما وأبدا أقل من الموصوف، وتدعو القارئ والأمر كذلك إلى المساهمة مساهمة فعالة فى عملية القراءة باستكمال مالم يستكمله الكاتب، وبإغناء النص بالمشاعر التى تعمد الكاتب عدم إستثارتها، وبإعمال خياله ووجدانه معا. إن محمد البساطى يحركنا عاطفيا لا عن طريق الإثارة العاطفية بل بالبعد ما أمكن عن الإثارة العاطفية، وهو فى كل الحالات لا يجعل الوصف زائداً ولا حتى مساويا للموصوف، وإنما يأتى به دون الموصوف، نائبا به عن الإغراق فى العاطفية، وداعيا القارئ لكى يكمل مالا يقال، وأن يُغنى بمشاعره ما استبعد من النص، كما نبكى نحن حين يعز الدمع على صاحب المصاب.

وفى قصة «وقت للموت» كما فى القصة التى تليها والتى تنهى هذه الرواية القصيرة، لا يقف الكاتب/ الراوى وسيطا بيننا وبين الحدث فحسب، بل يضاعف هذه الوساطة من حيث يلتزم الكاتب/ الراوى بما

تراه شخصية من شخصيات الحدث فى علاقة هامشية لا تنطوى على الاندماج مع الحدث، والشخصية الهامشية هى عم خليل البقال المواجه لبنت الدغيدى فى «وقت للموت»، وهى درويش الطبال فى القصة التالية أو «الجوال العائم».

وتبدأ قصة «وقت للموت» من خلال ما يرصده عم خليل البقال حيث يتنبأ على ضوء مجريات الأمور بمقتل بنت الدغيدى، وتنتهى فى جوف الليل وقد بلغ التواطؤ على القتل أقصاه، حيث يطفئ عم خليل الكلوب، ويراقب من خلال باب الدكان مواربا مشهد الجثة خارجة من بيت الدغيدى، مربوطة فى جوال، ومحمولة على حمار يسوقه الأخ الأصغر فى اتجاه النهر، يُشيّعها الأخوة الثلاثة يسعل أحدهم، ثم يعودوا إلى البيت.

والقتل فى هذه البلدة القاهرة على منحنى النهر، يبدو كما لو كان موتا مقدرا يتواطأ عليه فى صمت كل أهل الحارة، يسهرون الليل فى إنتظار وقوعه ويفسحون له الطريق متحاشين بيت المرشحة للقتل، ويرقبونه من خلف شيش النوافذ مواربا، والقتل قدرهم إن خرجوا عن الأعراف القاهرة بمدى ما هو قدر البنت، وهو قدر ارتضوه لأنفسهم متواطئين وشركاء فى الجريمة التى هى ليست جريمة فى عرفهم بل قدر ينتظرونه فى كل مرة كاتمى الأنفاس.

ومع نهاية قصة «وقت للموت» يبلغ التخصيص أقصاه فى هذه الرواية ذات القصص الأربع، ويلتقى التعميم فى النهاية بالتعميم فى البداية، والنسوة يتنزهن فى الأماسى فى منحنى النهر، يتأرجحن

على سطح النهر مقتولات فى «الجوال العائم»، والقتل بالجملة لنساء، لمجرد نساء مجهولات معلومات يتأرجحن فوق سطح المياه فى أجولة مقفلة. ونحن لا نعلم على وجه التحديد إن كانت «البنت تغتسل» هى بنت «وقت للموت» ولا نعلم على وجه التحديد إن كانت بنت «وقت للموت» هى بنت «الجوال العائم» يرقب جثتها واحد من أقاربها حتى تصطدم بالهويس. ولكننا والنتائج تترتب على المقدمات، نعلم على وجه اليقين أنها كل بنت تتجاوز الحدود المرسومة فى هذا البلد على منحنى النهر.

ويُوصف مسار الجوال العائم، يحمل جثة المرأة المقتولة إلى أن يصطدم ببوابة الهويس الحديدية، وصفا مسهبا ودقيقا، وواحد من أقارب المرأة المجهولة يتبع الجوال العائم والغربان تحوم من حوله، وهو يتعلق بفرع من فروع الأشجار، وهو يمر بالمصلى، والرجال يتمتمون بأدعية وهو ينحبس في الدوامة أمام المصلى والأدعية تتصاعد، والقريب متخفيا بشاله يلتف حول وجهه، يدفع الجوال بعيدا عن الشاطئ بعصاه، والنسوة يغسلن أشياءهن فى النهر يلمحن الجوال يتقدم، وعندما يبدو وكأن تيارات الماء أخذت تميل بالجوال فى إتجاه الشاطئ... كن يندفعن داخل النهر ويضربن سطح المياه بالملابس المغسولة وقد تعالى صراخهن. وتتسع الدوائر المتلاحقة التى صنعتها الضربات لتعيد الجوال إلى وسط النهر، ويتأرجح قليلا ثم يستمر فى طريقه».

وفيما يشبه الطقوس من جانب الرجال والنساء يُكرّس مسار الجوال العائم حتى يصطدم بالهويس، والكل متواطئ والطقس طقس

يومى يتكرر.. واستخدام المضارع المتصل يُثبت الحدث ويعلق عليه كجزء من طبيعة الأشياء ومن الأحداث اليومية التى تتكرر فى هذه البلدة على منحنى النهر.

وتستغرق مسيرة الجوال إلى الهويس يتبعه القريب المتخفى أياما تكون ملامح الوجه فيها قد طمست. وحين يتأكد القريب بأن الجثة ابتعدت بما فيه الكفاية يقرع باب العم درويش الطبال فى جوف الليل طالبا إليه انتشال الجثة وتبليغ السلطات، ليتم بالطبع دفنها، وهذا مالا يقال.

وعم درويش الطبال. الذى ينزل إلى المضيق بالقرب من الهويس، ليلتقط جاموسة نافقة، ويسلخها صانعا من جلدها طبق، يثنى ساقيه تحته عادة حتى لا تصطدم بجوال مغلق، ولكنها دائما ما تصطدم بهذا الجوال، ولا يبقى أمامه سوى انتشال الجثة وإبلاغ العمده سواء ظهر لها صاحب أو لم يظهر، وسواء طلب إليه الصاحب هذا المطلب أو لم يطلب، ولسنوات يلتقط عم درويش الطبال جثث العذارى الحاملات فى هذه البلدة على منحنى النهر.

وفى هذه الرواية القصيرة يبدو أسلوب محمد البساطى سطحيا، ولكن تحت السطح تتجذر الأعماق، ويبدو الأسلوب خامدا، ولكن تحت السطح الخامد تضطرم النار.

الهلال، سبتمبر ١٩٩٢.

قراءة فى رواية (ذات) لصنع الله ابراهيم:

التغريب والقناع والمرارة

تتكون رواية صنع الله ابراهيم **ذات** من تسعة عشر فصلا من فصول روائية وتسجيلية تتالى الواحد بعد الآخر، وبذلك يدخل العنصر التسجيلى كمقوم رئيسى فى هذه الرواية. وعادة ما يتهدد مثل هذ الرواية خطر يتمثل فى إمكانية قلب القارئ للصفحات مكملا الجانب الروائى ومتجاوزا للجانب التسجيلى. وتفاديا لهذا الخطر يتطلب الأمر فى مثل هذه الرواية إقامة توازن دقيق ما بين الجانب التسجيلى من جهة والجانب الروائى من جهة أخرى بحيث يتطلع القارئ إلى كل منهما فى ذاته ولذاته. ولا يتأتى دون هذا التوازن

الدقيق أداء الجانب التسجيلى والجانب الروائى لدورهما فى إطار النص خارجين معا بالمعنى الكلى للرواية. وفى رواية **ذات** يرسى صنع الله ابراهيم هذا التوازن الدقيق بوعى عميق بطبيعة مادته، وبحس اجتماعى هائل وقدرة تقنية بارعة.

***

يتسم الجانب التسجيلى فى رواية **ذات** بتفرده وتميزه، ويجعله هذا التميز والتفرد مصدرا لتطلع القارئ إلى المزيد منه. والكاتب يرسى نمط تتابع الفصل الروائى والتسجيلى، والقارئ يتقبل النمط الذى أرساه الكاتب، ويتطلع فى كل مرة إلى المزيد، وهكذا حتى تكتمل البانوراما الهائلة لفترة الثمانينات التى لا أعرف لها مثيلا فى الأدب العربى، مؤدية دورها العام والحيوى فى التأريخ لهذه الفترة، ومرسية للخلفية الاجتماعية التاريخية التى تتحرك فى ظلها الشخصيات الروائية أو بالأحرى تطفو على سطحها الشخصيات الروائية، ومقدمة للأسباب والمسببات المبررة لسلوك هذه الشخصيات.

ويتكون الجانب التسجيلى من مئات من المقتطفات من وسائل الإعلام تم اختيار كل منها بحس اجتماعى فائق بمدى ما تحمل من معان ذات دلالة تشير إلى اختلال فى واقعها الاجتماعى التاريخى.

ويتم تبويب هذه المقتطفات الدالة وفقا لوحدة موضوع الاختلال أحيانا، ووفقا لعنصرى التماثل والتضاد فى معظم الأحيان لتبرز عوامل الاختلال المتباينة فى الواقع الاجتماعى فى كليته.

وقد يكون القارئ على علم ببعض التفاصيل التى تنطوى عليها

المقتطفات أو بمعظمها، غير أن التراكم والتبويب على أساس عنصرى التماثل والتضاد وعلى أساس عنصر التراكم يقول أكثر مما يعرفه القارئ أيما بلغ علمه فكل تفصيلة من تفاصيل اختلال الواقع الاجتماعى تقول للقارئ شيئا، وكل تفصيله تكتسب من خلال التبويب الفنى والتراكم أهمية عضوية وهى تندرج فى نسيج كلى محمل بالمعنى يحيط بمظاهر الاختلال فى المجتمع، ويؤرخ لفترة الثمانينيات تأريخا مكتملا لا يمكن أن يحيط به وحده نسيج روائى أيا كان هذا النسيج.

وبينما يتمتع النسيج التسجيلى بميزاته التى تجعل القارئ دائب التطلع إليه فى ذاته ولذاته، يحرص الكاتب على الحيلولة بين القارئ والاندماج فى الحدث الروائى لإرساء التوازن المطلوب ما بين الجانبين التسجيلى والروائى. ويتضح هذا الحرص فى اختيار الشخصيات الروائية، وفى نوعية الحدث الذى يتبناه الكاتب وطريقة تقديمه لهذا الحدث.

***

يصعب أن يتمثل القارئ نفسه مع أى من شخوص رواية **ذات**. فشخوص الرواية عادية ودون العادية، لا تعانى سوى من التطلع إلى ارتقاء مزيد من الخطوات فى السلم الاجتماعى باقتناء السلع الاستهلاكية الترفيهية لحقبة الانفتاح. وإذا توقفنا عند الشخصية الرئيسية **ذات** نجد أن صنع الله ابراهيم قد اختار لبطولة روايته اللابطلة **ذات** الحاصلة علي الثانوية العامة وهى زوجة عبدالمجيد

خميس المتوقف الدائب عند امتحانه الأخير فى واحدة من الكليات الجامعية. وهى موظفة تستقر أخيرا فى أرشيف صحيفة من الصحف اليومية.

و «ذات» إنسانة عادية، بل لعلها بمجموعة مخاوفها ومطامحها وهواجسها أقل من العادية، تطفو على سطح الأحداث ولا تساهم فى صنعها، تعيش هواجس مقاطعة العاملين والعاملات فى الأرشيف لها نتيجة لفقدانها للثقة فى الذات. تحاول أن تستأثر باهتمام زميلاتها فى الأرشيف ولا تنجح إلا نادرا لتحاول من جديد.

و«ذات» شأنها شأن بقية الشخصيات محبطة على كل المستويات، بما فيها بالطبع مستوى الجنس والعلاقة الزوجية، ويمتد هذا الإحباط الجنسى الذى يرمز هنا للإحباط على كل المستويات إلى زوج «ذات» وإلى جارتها وزوج جارتها. «وذات» تتحرك فى محيط شخصيات دون العادية بدورها، يساهم بعضها مساهمة فردية لا تكاد تذكر فى صنع الفساد ومساهمة فعاله فى الترويج لقيم الاقتناء والتسابق على تغيير بلاط الحمام والمطبخ بالسيراميك، وتغيير الأثاث وغير ذلك من مظاهر الانفتاح الترفى الاستهلاكى.

وتنتمى «ذات» من ناحية الدخل إلى أواسط الناس فهى ليست بالفقيرة ولا بالمطحونة لتثير تعاطفنا كفقراء، وهى متطلعة شأن كل من حولها، وإن لم تستطع أحيانا الصمود فى المنافسة الرهيبة التى يخوضها صغار اللصوص من جيرانها، وهى تنجح فى إلحاق ابنها فى مدرسة خاصة وتكتسب أهمية مؤقته إثر ذلك، ولا تنجح فى ذات

الوقت فى إكمال تغطية مطبخها بالسراميك فيبقى جزء منه عاريا معلقا على حالة «ذات» المالية، وعلى تطلعاتها الانفتاحية.

ومن ناحية تبقى «ذات» شخصية نمطية لملايين من المصريين الآن شأنها شأن بقية شخصيات الرواية، ومن ناحية أخرى لا تتمتع «ذات» بأى سمات شخصية تجبر القارئ على التعاطف معها أو تَمثل الذات فيها.

واختيار «ذات» كشخصية رئيسية شأن اختيار بقيةالشخصيات من حولها اختيار يرسم مساحة شعورية بين القارئ وبينها، هذا بالإضافة إلى نوعية الحدث الذى يختاره الكاتب وإلى الطريقة التى يروى بها الحدث.

***

تتتابع الفصول فى رواية «ذات» فصلا بعد فصل تسجيليا بعد روائيا، فيما عدا الفصل الأخير الروائى الذى يختم الرواية. وأتوقف مترددة عند استخدام عبارة يختم الرواية. فالرواية تنتهى إذا جاز التعبير دون ختام قائم على تطوّر الحدث، والرواية تنتهى وذات تكتشف أن السمك المقلى والرنجة التى عادت بهما إلى البيت لا يصلحان للاستخدام الآدمى، وتقرر على ضوء خبرتها السابقة عدم اللجوء إلى الجهات الرسمية بالشكوى، وتلقى بالسمك والرنجة فى صفيحة القمامة، وتلجأ إلى المرحاض لتبكى فيه كعادتها.وكان يمكن أن تنتهى الرواية عند هذه النقطة أو أى نقطة سابقة عليها أو لاحقة بها دون إخلال بالحدث، فنحن هنا لسنا بصدد حدث يتطوّر من خلال الصراع بهذه الطريقة أو تلك، ولا نحن هنا بصدد بناء عضوى

يتخلخل إذا استبعدنا أو حركنا هذه التفصيلة من تفاصيله أو تلك على حد قول أرسطو.

ومثلما يمكن أن ينتهى الحدث فى رواية «ذات» عند أى نقطة يمكن أيضا أن يبدأ عند أى نقطة وهذا ما يؤكده الكاتب ساخرا فى بداية النص، مقررا أن اختيار البداية لمثل هذه الرواية لابد وأن يكون عفويا، فكل الأيام ككل الأيام، وما من شىء ينمو ويتطور من خلال الصراع، وما من شئ يحدث غير هذا التسابق المجنون للإقتناء، وما من شىء فى حقيقة الأمر يتغير.

وبدلا من بنيان عضوى قائم على وحدة الحدث وعلى تطوّره من نقطة محددة إلى أخرى محددة من خلال الصراع بالمعنى الأرسطى، نجد أنفسنا فى هذه الرواية إزاء بنيان ملحمى قائم على التغريب بالمعنى البريختى،يتكون من تنويعات تتابعية على نفس التيمة ويرسى مساحة شعورية واسعه بين الحدث من جهة والمتلقى من جهة أخرى.

والحدث العضوى الأرسطى يقوم على عنصر الإيهام، ويتطلب من المتلقى أن يتبنى هذا العنصر وأن يندمج بالتالى اندماجا كليا فى الحدث. أما الحدث الملحمى فيكسر باستمرار عامدا ومتعمدا عنصر الإيهام لكى يحول بين المتلقى والاندماج ولو لحظيا فى الحدث، ويضع المتلقى خارج الحدث، مطالبا إياه أن يفكر فيه تفكيرا نقديا يدعوه رلى محاولة تغيير مثيله فى الحياة. إذ أن الحدث الملحمى كما يرد هنا هو فى واقع الأمر دعوة إلى التغيير.

***

يتمحوّر الحدث حول «ذات» وزوجها وصديقاتها وأقاربها

وزميلاتها فى العمل وخادماتها، وكل من حولها وكل مكان تنتقل إليه، ولكن الحدث لا يواتينا من وجهة نظر «ذات»، ولا حتى من وجهة نظر قريبة منها أو من أى شخصيات الرواية. يواتينا الحدث من وجهة نظر الكاتب/ الراوى تمشيا مع مستلزمات البنيان الملحمى القائم على التغريب. والكاتب/ الراوى يقف ويُوقفنا خارج الحدث، منفصلين عنه شعوريا، ومطلين عليه من أعلى.

ويتأثر موقف المتلقى من الحدث بالطبع بموقف الكاتب/ الراوى من مادته، والكاتب/ الراوى لا يقف هنا موقف الحياد من مادته تاركا للمتلقى التفكيروالخروج بنتائجه، وهو مهموم بمجتمعه وناسه إلى حد لا يتيح له الحياد ومن ثم فهو يقف من مادته طوال الوقت موقف السخرية اللاذعة. والكاتب/ الراوى الذى يقف خارج شخصياته وفوقها يتأمل مسارها، ويدعونا إلى تأمله، يسخر من هذا المسار ويدعونا إلى السخرية منه، ينجح فى تحقيق هدف السخرية من الحدث الذى هو هدف رئيسى فى هذه الرواية. والسخرية غير الحياد، لا يملك المهموم بوطنه وناسه أن يكون محايدا لا فى تجميع مادته التسجيلية، ولا فى تقديمه للحدث الروائى. ولم يعد يملك المهموم فى زماننا هذا غير السخرية من الأوضاع المتدنية.

والكاتب/ الراوى الذى يسخر من شخصياته ومن مادته، حريص على تعميق عنصر التغريب وعلى كسر عنصر الإيهام أولا بأول، ومن ثم فهو دائب التدخل فى النص، قاطعا للسياق الروائى بانتقالات

زمانية ومكانية وبتعليقات متكررة ترد عادة ما بين قوسين، وبمسميات لغوية مستحدثة من عصر الانفتاح وغريبة على اللغة العربية، مثل السرمكة (تغطية الجدران بالسيراميك) والكمبشة (نسبة إلى المرحاض الحديث) والكندشة (نسبه إلى جهازالتكييف). وإمعانا في السخرية وطلبا للتغريب يستخدم الكاتب حيلة فنية أشبه ما تكون باستخدام الشخصيات للأقنعة في المسرح الملحمي. والشخصية في هذه الرواية ليست شخصية حية مكتملة الأبعاد فريدة ومتفردة، بل هي تلبس قناعا من الأقنعة يختزل وجودها إلى آله أو وظيفة أو حيوان أو جزئية من جزئيات تكوينها الجسدي. «وذات» شأنها بقية شأن الشخصيات، آلة بث، أي آلة تبث الأخبار المتصلة بالسياق الانفتاحي الرهيب، وهي شأنها شأن بقية الشخصيات تبث الأخبار وتستقبلها، وإن كانت عاجزة تماما عن التواصل الإنساني، على الافضاء والتواصل الحقيقي مع إفضاء الاخر. ولعل صنع الله ابراهيم بلغ القمة بهذه بالكناية عن شخصيات الرواية، بل بالكناية عما وصل اليه حالنا جميعا في ظل زحمة الحياة وضغوطها وفي ظل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.. فنحن الآن نتكلم ونتوهم أننا نتواصل، يتشابك كلامنا ويتقاطع بلا معنى، وقد ضاعت منا أو كادت القدرة على التواصل الحميمي.

ويشار في النص إلى «ذات» كآلة بث، ويشار إليها أيضا بالإشارة إلى جزئية من جسدها فهي عجيزة تضخمت على مر الايام من كثرة اللجوء إلى المرحاض للبكاء. وتعبير «ماكينات البث» الذي يتفق الكاتب والقارئ على مدلولة علي مر الراوية يشير بصفة خاصة إلى زميلات

ذات ورئيسـها في الأرشيف، وإن ترسخ في النص لكل منهن ومنهم قناع آخر يدل على الواحدة أو الواحد مثل (وجه الارنب) (وصاحبة المنكبين) و (الشامة السوداء) و (الرئيس ذو المخالب).

وفي ظل هذا الكم من التغريب يُبقي اسلوب ساخر ومركب غاية في التركيب على رغبتنا في استكمال الجانب الروائي، كما يستخدم الكاتب بعض الحيل الفنية للإبقاء على عنصر التشويق، فيلقي إلينا كقراء مابين الحين والحين مفاتيح جديدة لم يرد من قبل ذكرها في النص تثير تطلعاتنا لفهم ماتشير إليه، وهو يشبع هذه التطلعات بعد سلسلة من التعقيدات ليثير من جديد تطلعات جديدة مبقيا هكذا على عنصر التشويق.

* * *

يتوازن الجانبان الروائي والتسجيلي في هذه الرواية، ويتفاعلان الواحد والآخر مبرزين للمعنى الكلي، والشخصيات تتحرك في ظل خلفية تسجيلية. تبرر حركة هذه الشخصيات وتمنحها الأسباب والمسببات والتبرير الفني لطبيعتها ولسلوكياتها. والشخصيات في الحدث الروائي هي نتاج حتمي وطبيعي لعوامل الاختلال في المجتمع التي يرصدها الجانب التسجيلي، وكل يتفاعل مع الآخر ويغنيه.

ونحن نسخر مع الكاتب ونضحك من الشخصيات، ولكن في أعماق ضحكاتنا يبقى شيء مر وموجع، شيء مايذكرنا بخطورة الانزلاق في هذا الجو الملوث إلى مصائر ومسار هذه الشخصيات.

أدب ونقد، يونيو ١٩٩٢.

وشم الشمس

اعتدال عثمان

تخرج علينا اعتدال عثمان بمجموعتها القصصية «وشم الشمس» (الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢)، لتثبت من جديد مدى تفردها وجديتها وسعيها الدائب والحثيث للتجديد والتجريب، لا من أجل التجريب والتجديد كغاية فى حد ذاتها بل لإيجاد الإطار الأكمل لتوصيل تجربة إنسانية غنية للغاية ومركبة للغاية إلى القارئ. وإعتدال عثمان تجرب فى هذه المجموعة وتجدد، ولا تقع قط فى الشكلية رغم الإبهام الذى يسود فى بعض الأحيان بعضا من قصصها، فهى مهمومة، شديدة الاهتمام بمجتمعها وجوانب الاختلال فيه، وخاصة على جبهة القيم

والسلوكيات، وهى دائبة التنبيه، لأوجه النقص فى سلوكيات الفرد والجماعة دون سقوط فى المباشرة. والقصة الواقعية شأنها شأن القصة التى تمزج ما بين الواقعى والأسطورى وتستخدم الفانتازيا والتناص، والتى تبدو فى بنيانها المركب وقد نأت عن الواقع والعادى واليومى هى فى بعض الأحيان نقد اجتماعى لهذا الوضع أو ذاك. وحتى فى تلك القصص التى تبدو فيها الكاتبة وقد انشغلت بهمها الخاص، نجد جدلا بين هذا الخاص والواقع الذى ينبع منه، جدلا كثيرا ما يحوّل الهم الخاص إلى هم عام.

***

تقسم إعتدال عثمان مجموعتها القصصية إلى أقسام ثلاثة تمنح كل قسم منها عنوانا فرعيا. والقسم الأول يأتى تحت عنوان «تهاويم المحار» ويشمل سبع قصص. ويأتى القسم الثانى تحت عنوان «طرح البحر» ويشمل قصة واحدة طويلة بعنوان «مرايا الرمال». أما القسم الثالث والأخير فيأتى تحت عنوان «مرج البحرين» ويشمل قصصا أربعا.

والتقسيم ليس بالتقسيم العشوائى، فالقسم الأخير يتشابه والقسم الأول ويتفرد عنه ببعض خصائصه. أما القسم الثانى فينفرد تماما عن القسمين الأول والأخير.والقصة الطويلة «مرايا الرمال» التى ترد فى القسم الثانى هى من القصص الواقعية القليلة فى المجموعة.

تُبرز واقعية «مرايا الرمال»، التيمة الواقعية التى تعالجها، وطريقة السرد، ونوعية الأسلوب المستخدم الذى يخلو أو يكاد من الغنائية التى تسود بعض قصص القسمين الاول والأخير، ويخلو أو يكاد من

التشبيهات والاستعارات التى تضج بها بعض قصص هذين القسمين.

فى «مرايا الرمال» تكتب إعتدال عثمان قصة واقعية اجتماعية، ترد فيها الشخوص إلى الخلفية الاجتماعية التاريخية التى تحدد مصائرهم وتشكل الأسباب والمسببات لأفعالهم مبررة لهذه الأفعال. ويتم تحديد الخلفية الإجتماعية التاريخية من هزيمة ١٩٦٧ كبداية للسقوط وتتخذ القصة من فترة الانفتاح مسرحا لهذه الشخوص. والشخوص التى تتفاعل فى ظل هذه الخلفية شخوص عائلية من خمسة أشخاص، الأب الذى كان ضابطا عانى الهزيمة واتجه للخليج للعمل، والام التى تركت عملها وتفرغت للاقتناء والاستهلاك واستخدام أدوات التجميل والدوران حول نفسها فى فراغ، والابنة الكبرى التى تعود من الخليج مطلقة تحمل ندوبا فى جسدها وروحها والتى تتجه إلى الجماعات الإسلامية طلبا للخلاص من هذه الندوب، والابنة الوسطى التى ترفض الزواج وتتابع تعليمها، والأخ الطالب الذى يدمن المخدرات.

وتروى الكاتبة القصة من وجهة نظر الأم التى ترمز إلى الواقع الانفتاحى الزائف والمزيف، والابنة الوسطى التى تشكل إمكانيات الخلاص من واقع اجتماعى متهرئ، ومن وجهة نظر الابنة الكبرى التى تعتبر وأخوها الضحية الأولى للتطلع والإنغماس فى هذا السياق الانفتاحى الرهيب.

وتلتزم الكاتبة إلى حد كبير بوجهة نظر الشخصيات الثلاث التى يصلنا الحدث من وعيها، ويلزمها هذا الالتزام وطبيعة المادة التى

تُعرض، باسلوب موضوعى يسجل الوعى على ماهو عليه، وينأى عن الغنائية.

***

يشمل القسم الأول من المجموعة سبع قصص، تلتزم بالواقعى أحيانا، وتمزجه بالأسطورى وبالفانتازيا أحيانا أخرى، ويخضع فيها الأسلوب لمقتضيات المضمون فيختلف من قصة إلى أخرى. ورغم تعدد الأساليب القصصية فكل قصص هذه المجموعة تتضمن نقدا اجتماعيا لهذا الوجه من وجوه المجتمع أو الآخر، أو لهذا السلوك الجماعى أو الفردى أو الآخر. وفى القصة الأولى تعرض الكاتبة للزيف فى المجتمع واتصاله بغياب العدالة والحرية، وفى القصة الثانية تعرض للقهر الذى يقع بالفلاحة «شوق» الذى يقرر العمدة الزواج منها حائلا بينها وبين حبيبها، وفى القصة الثالثة تعرض الكاتبة لأحلام بسطاء الناس التى تنقلب عليهم، وفى القصة الرابعة تنتقد خضوع الموظف البسيط المقهور وسلبيته، أما فى القصة الخامسة فَيُعمم الانتقاد لسلبية الناس ونكوصهم عن مسئولياتهم الفردية والجماعية، وفى القصة السادسة يتمرد حتى الحرف فى ماكينة الطباعة على ما يراد له من اندراج فى عملية التزييف للوعى، وفى القصة السابعة ترتوى الأرض بعد جفاف والفلاحون يفتحون الهويس قسرا، وقد توحدوا فى واحد.

ويتباين الأسلوب من قصة إلى قصة ويملى المضمون فى كل حالة نوعية الأسلوب المستخدم. وفى قصة «السلطانة» تمزج الكاتبة ما بين

الواقعى والأسطورى. وتستهدف رفع العمة «سلطانة» الفلاحة العادية إلى مرتبة الأسطورة والرمز ومن ثم يأتى الأسلوب جزلا مثقلا بالاستعارات والتشبيهات المستمدة من الواقع الريفى ومن الأسطورة محملا بإيقاع وأجواء «ألف ليلة وليلة». وفى القصة الثانية «موال شوق». يبلغ هذا الأسلوب الغنائى المحمل بالاستعارات والتشبيهات منتهاه حيث تستهدف الكاتبة تمجيد جمال وكمال الفلاحة العادية «شوق» تمهيدا لنقلها، بما ينزل بها من مظالم، من إطار إنسان من لحم ودم إلى إطار الأسطورة التى تُحكى فى موال. وفى القصة الثالثة «أشواق شارع عشرة» يملى المضمون طبيعة الأسلوب. فتلتزم الكاتبة بأسلوب تقريرى. وتستخدم العامية لأول مرة لتسجيل الحوار فى محاولة للإمساك بالجو العام لمجموعة من بسطاء الناس المطحونين تُرسى أشواقهم وأحلامهم المستحيلة المتمثلة فى وقوع المعجزة ومجئ الملائكة لنجدتهم وتتبع الكاتبة انقلاب هذه الأحلام المستحيلة عليهم. وفى قصة «قيلولة» تُجرب الكاتبة من جديد وهى لا تكف عن التجريب، وتستخدم كناية تمتد ما امتدت القصة، والذبابة هنا تكنى عن موظف صغير خنوع وذليل غير قادر على المعارضة ولاعلى الشكوى ولاعلى تحمل المسئولية. وتدخل الفانتازيا كعنصر من عناصر هذه القصة. فالذبابة الوهمية أفسدت وتفسد على هذا الموظف حياته والصراع بينه وبينها سجال، وهى تتشبث به تشبثا لا يزول إلا بموته، وتشكل بالنسبة إليه كابوسا بحيث لا يعود يدرى إن كان قد واقعها أم واقع امرأته.

ومع حكاية «رجل نام مائة عام» التى تحكى حكاية سلبيةالمجتمع ونكوص افراده عن القيام بدور فعال فى الأمور الخاصة والعامة، نعود إلى الجو الأسطورى المشبع بأجواء ألف ليلة وليلة وإلى الأسلوب الملائم لمثل هذا الجو. والقصة تحكى فى إطار أسطورة قصة رجل يتخلى عن مسئولياته وواجباته تجاه الذات والآخرين، ويتنازل عن حقه الأساسى كإنسان فى بلوغ أسباب المعرفةوالقوة اللازمة لدحر أعدائه والتوصل إلى الحقيقة. ويتنبه الرجل مرة كل عشرة أعوام ليعود فينام. وبالتدريج يجف عود الرجل ويتحول إلى فروع جافة يلقى بها رجال النظافة إلى صندوق القمامة.

وفى «يوم توقف الجنون» تحكى الكاتبة القصة على لسان حرف من حروف ماكينة الطباعة وهو يشتبك مع عامل الطباعة حامدين، وحامدين يسعى إلى قولبة الحرف، أى إلى إخضاعه ووضعه فى القالب المطلوب، والحرف يتمرد خارجا عن القالب، بل وعن الماكينة ذاتها ملتصقا بفخذ حامدين. ويملى المضمون هنا التزام الكاتبة بالأسلوب التقريرى.

ويغتنى الأسلوب وهو يتحلى بالتشبيهات والاستعارات ويتسم بالغنائية فى قصة «أسرار السرد»، والكاتبة تمزج ما بين المستويين الواقعى والأسطورى، وما بين الواقع والفانتازيا، لترسى كناية عن الواقع الموضوعى. والناس تصبح مصدرا للقوة حين يتوحد الكل فى واحد،والناس تجسر على الحصول على حقوقها عنوة كلما عاودها هذا الشعور بالانتماء. والمشهد فى مكان من الريف المصرى،وفى لحظة صعبة على الأرض والفلاحين، والأرض تتشقق من الجفاف،

والزرع مهدد بالضياع وعرق وجهد الفلاحين، والهويس الذى يحتجز الماء كان من المفروض أن يفتح بمعرفة المسئولين طبعا، ولم يفتح، ولا يتأتى أن ترتوى الأرض. ولأن الفلاحين يتجهون فعلا إلى الهويس بنية فتحه عنوة، تطالعهم جثة غريق ليس بالغريق، وإنما هو جماع حكمة آلاف السنين، وجماع معرفة آلاف السنين، والجثة تتمدد وتتعملق، تستوعب الكون وتهب العطاء والنماء وتلد الزرع والضرع. وترتوى الأرض والفلاحون يفتحون الهويس، ويدركون أن المرأى العظيم الذى شاهدوه سيعاودهم كلما جرءوا على النطق بعد طول سكات، وعلى الفعل بدلا من الانتظار العاجز والمهين.

***

وفى هذا القسم الأول الغنى بالإيجاز الفنى والتقنى، استوقفتنى قصة السلطانة التى أعتقد أنها من أفضل قصص المجموعة. وفى قصة «العمة سلطانة» تستدعى عملية المزج بين الواقعى والأسطورى الأسلوب الغنائى السخى، وأجواء القصور الأسطورية والسحر والانتقال من كينونة الجماد إلى كينونة الإنسان أجواء ألف ليلة وليلة وقد انصبت فى إطار واقعى يُعلق على العدالة وانعدام العدالة، على حرية الفرد وانعدام هذه الحرية، وعلى الأصالة والزيف فى مجتمعنا الحالى، ومعاناة الفرد فى ظل مثل هذا المجتمع نتيجة لانعدام العدل والحرية وسيادة الزيف. ومن تناقض الأسطورى والسحرى من جهة والواقعى من جهة أخرى ينبع التأثير الفنى لهذه القصة محملا بالمعنى.

وقصة «السلطانة» أكثر تركيبا مما يبدو للوهلة الأولى، فهناك العمة سلطانة المرأة الريفية نبت الأرض ونبع الحنان التى تحكى لأطفال القرية حكاياتها تكسر الواقع وتتخطاه، وتجسد ما تحكى وتعيشه، وتنقل معها أطفال القرية إلى أجواء الحكايات الأسطورية. وهناك الراوية الطفلة ثم الشابة الصحفية التى تروى القصة من خلال عينيها المبهورتين بالعمة سلطانة. والمشغولة بمغزى الأساطير التى تستمع إليها. وهناك الحكاية الأسطورية ذات الدلالة الواقعية التى تحكيها العمة سلطانة والتى تترسب فى أعماق الراوية وهى تكبر، وهى تمارس عملها كصحفية، وهى تكتشف أن جو الزيف معدى، وأنها وقعت رغم كل شئ فى دائرة التزييف.

والعمة سلطانة الواقعية واقعية الحياة، والتى تصفها تشبيهات واستعارات حسية مستمدة من أعماق الريف، تستمد بدورها فى القصة أبعادا أسطورية ترمز إلى تاريخ مصر الحديث من عرابى إلى جمال عبدالناصر. وتنعكس الحكايات الأسطورية التى تحكيها العمة سلطانة على تاريخ مصر، ماضية وحاضرة، وعلى اللحظة الآنية التى نعيشها بكل ما يشوبها من زيف. وما أحد بمنجاة فى ظل غيبة العدل والحرية وسيادة الزيف. والراوية ذاتها تعانى نتيجة لذلك، وهى تشترك أيضا فى عملية التزييف، وإن تراجعت فى اللحظة الأخيرة وترحمت على العمة سلطانة وهى تمزق مقالها الصحفى الملىء بالعبارات الطنانة الزائفة، ورئيس التحرير لا يجسر على الكلام فهو يعى محنتها لأنها محنة الجميع.

***

فى القسم الثالث الذى يحتوى على قصص أربع يبلغ التجريب فى هذه المجموعة أقصاه، وتفسح الطريق للتجريب نوعية هذه القصص التى هى أشبه ما تكون بلحظة شعورية وشاعرية مكثفة منها بقصة لها حكاية وبداية ووسط ونهاية، وواقع خارجى موجود فى استقلال عنها بحكم تطورها. وطبيعة القصة كلحظة شعورية مكثفة يتيح المجال للتجريب كما لا تتيحه القصة العادية. والمشهد الخارجى الواقعى يستبعد هنا كما يستبعد فى قصة «موقف الصمت بين الصدى والصوت» أو يُثبت على ماهو عليه كما فى القصص الثلاث الأخرى، ليفسح الطريق لتيار الوعى يسرى متدفقا خالصا بين الواقع والفانتازيا معتمدا على التناص أو تجاور نصوص مختلفة لكل نص فيها إيحاءاته المختلفة وذلك فى محاولة لإغناء اللحظة الشعورية بالعديد من مستويات المعنى.

وتواتينا اللحظة الشعورية المكثفة بالطبع من خلال أسلوب غنائى يرتفع إلى مرتبة الشعر. ونجد أنفسنا إزاء مقاطع فى منتهى الشاعرية ذات تأثير فنى كبير.

وتستخدم الكاتبة التناص فى قصتين من القصص الأربع، وفى قصة «وشم الشمس»، تُثبت الكاتبة مشهدا لفتيات وفتيان يرقصون فى ساحة مسجد الفنا فى مراكش، وتبنى اللحظة الشعورية حول هذا المشهد، مرسية التشابه بين الوجد الإنسانى القائم على العشق والوجد الصوفى المتجه إلى الله، ومرسية لعالمية هذا الوجد الذى يعبر عنه الرقص كنوع من أنواع الفن. والفتى الذى يرقص وجداً فى ساحة جامع الفنا هو مركز الكون، فى ساحة الغورى يرقص وفى

الدائرة التى تربط الأرض والسماء، فى أزوريس وكل زمان ومكان. واستخدام التناص هنا يأتى بعد أن تبلورت اللحظة الشعورية، ومن ثم يأتى معقبا عليها ومحملا بعشرات من مستويات المعنى.

وتحكى قصة «الزمرد تمرد» قصة رحلة ترغب الراوية فى القيام بها فى لحظة شعورية مكثفة، ويرمز الحائط الزجاجى الذى يفصل بين المطار والطائرات لهذه الرحلة على المستوى الواقعى، وتقف خلف الحائط البللورى امرأة ذات شعر مستعار مهوّش على الموضة ترمز إلى الزيف الذى تحاول الراوية الفرار منه. وتتعدد أبعاد الرحلة على المستوى الرمزى، فقد تكون رحلة إلى الحقيقة والمعرفة والأصالة، وقد تكون رحلة الصوفى إلى الحضرة الإلهية بعد أن يتطهر. ويقف الحارس الذى يكتسب فى النص أبعادا أسطورية بين الراوية والقدرة على الإقلاع، ويقف كذلك ماضى الراوية وهويتها التى ضيعتها وهزيمة مجتمعها وآلامها ومطامعها الدنيوية دونها ودون القدرة على الرحيل، تستنهض ماضيها وتراثها، تطرق هذا الباب والآخر، تتشفع بالشفعاء إلى أن يلين فى النهاية الباب.

والكاتبة فى هذه القصة تتبع تيار وعى الراوية فى شكل مونولوج مباشر، تماما كما يرد فى تيار الشعور دون نقاط أو فواصل، وتخرج من السرد بمقاطع متناهية فى شاعريتها ومتناهية فى تأثيرها الفنى. غير أن القصة فى مجموعها تتسم ببعض الإبهام، ربما لأن الكاتبة قد أسرفت فى استخدام التناص من مصادر عديدة ومتفاوتة، وربما

لأنها لم تعمق اللحظة الشعورية بما فيه الكفاية قبل أن تشرع فى استخدام التناص، وربما لأنها ارادت أن تُحمّل اللحظة الشعورية ما لا تطيقه من المستويات. وعلى كل تندرج هذه القصة فى إطار المحاولة النبيلة والمشرعة لاستيعاب أبعاد اللحظة ومستوياتها.

فى قصة «بحر لا تحتضنه السواحل» يدور الصراع بين الراوية من جهة وبين القوى الغاشمة فى مجتمعها التى تحاول سلبها فرديتها وتفردها، وهويتها وتميزها كإنسانة فرد عن كل ما عداها، ومن عداها والمعرفة التى توصلت إليها كإنسان، والحقيقة التى تتوصل بعد جهد إليها. وترمز للقوى الغاشمة التى تريد أن تكبت منابع الحياة، نساء بلا وجوه يجلسن متراصات على مقاعد تنسدل عليهن الملابس، وتغطى أيديهن القفازات الرخيصة. ويحتدم الصراع والراوية ترفض أن تنصاع لما يراد لها، ترفض أن تفقد عقلها، وأن تستحيل مثلهن بلا هوية، بلا رأس وبلا لسان. وحين تنطق الراوية بكلمات الرفض مدوية، بكلمات معرفة الذات والآخر مدوية، تندحر النساء بلا رءوس، ويتلاشين «كعهن منفوش»، وتتراجع الكلمات المكررة الهشة وتهب ريح قوية، وإذ ذاك تقول الراوية «عاد إلىّ السمع والبصر والفؤاد والكلام، كل أولئك أكون عنه مسئولا، وسفائن بحر الله تحملنى إلى ما ليس له ساحل أو قرار».

الكثير من الشعر وأجمل الشعر فى قصة «موقف الصمت بين الصدى والصوت» وقصص هذا القسم الأخير من المجموعة. فى هذه القصص يواتينا الصوت العارف بخبايا الحياة، الصوت المعذب

بالمعرفة، والمتطلع دائما وأبدا إلى مزيد من المعرفة. وقصة «الصمت بين الصدى والصوت» فانتازيا خالصة. فيها الحياة الممكنة صحراء، وغول أسطورى يفرق الأحباب، وفيها عقاب مل الأعالى يُخيمّ على خيمة القلب، وجماجم مرصوصة يقف فوقها الزمان، وسعى حثيث للتواصل الإنسانى الحميم وخيبة لهذا السعى، وكلمات تقال ولا تقال تكنى عن الحياة الإنسانية بكل مشاعرها المحيطة، بكل كلماتها المسفوحة، وبكل أشواقها التى تموت دون أن تتحقق. والكاتبة الراوية تلخص حياتها المهدرة كالتالى فى أخر القصة «والزمن العارف يمضى مكللا بالصمت، وأنا بين الصدى والصوت، قلت وما قلت».

القاهرة، العدد (١١٦) يوليو، ١٩٩٢.

القسم الثالث

- البيانو والضيوف : محمود دياب
- ليلة مصرع جيفارا : ميخائيل رومان
- وطنى عكا : عبد الرحمن الشرقاوى
- النار والزيتون : ألفريد فرج

البيانو والضيوف :

محمـــود دياب

يقدم مـسرح الحكيم عـرضـا مـسـرحيا من تأليف مـحـمـود دياب واخراج أحمد عبدالحليم مكونا من مسرحيتين، مسرحية البيانو، ومسرحية الضيوف، والعرض متوسط الجودة تتميز فيه المسرحية الأولى بينما تتخلف فيه المسرحية الثانية عن المستوى الذى نتوقعه من كاتب مسرحى من طراز محمود دياب.

تبدأ مسرحية البيانو بانهزام الفنان وتنتهى بصبى يبدأ خطواته الأولى فى طريق الفن، وتضم ما بين البداية والنهاية مجموعة العوامل

الموضوعية التى تسببت فى انهزام الفنان وهى تعانى تطورا قد يجعل المستقبل أفضل من الحاضر، وقد تجعل نصيب الفنان الذى على وشك أن يولد أفضل من نصيب فنان اليوم. والمسرحية تبدأ والفنان يقف مدحورا أمام مجموعة العوامل الموضوعية التى تحاصره والتى ترغمه إرغاما على الانحراف عن الطريق الذى اختاره للتعبير عن انسانيته: طريق الفن، وهو يمنى نفسه بالعودة ليسترد البيانو الذى تركه ضمانا للايجار المتأخر عند المعلم صاحب البيت، ولكن الحدث ينتهى والفنان لا يعود.

وليست الحاجة المادية الملحة وحدها التى تلقى بالمؤلف الموسيقى الموهوب إلى مواخير بيروت، وليست الحاجة المادية الملحة وحدها التى تدفع بمن يسعى إلى التعبير عن الذات وإلى إغناء الناس بهذا التعبير إلى دغدغة الناس فى الملاهى الليلية فالحاجة المادية ليست إلا وجها من وجوه الإنكار للفنان ولذات الفنان. فلا أحد يتقبل صورة الفنان لأن فنه لا يصل إلى أحد، وصورة الفنان تبقى معلقة على الحائط فى إطار من الرفض وإنكار ينتهى بالفنان ذاته إلى رفض وإنكار ذاته. وحين يضطر الفنان تحت وطأة الإفلاس والإنكار إلى الانحراف عن طريق الفن إلى طريق التهريج يصبح لزاما عليه أن يتخلى عن صورته كفنان. ومع أثاث البيت يعرض الفنان الصورة للبيع، وحين يرفض المشترون يجعل بيعها شرطا لإتمام الصفقة. يدفع المشترون الثمن ولكنهم يرفضون اقتناء الصورة التى رسمتها يوما للفنان فنانة أحبته، وتبقى الصورة معلقة فى البيت الخالى وجها لوجه أمام البيانو الذى يتشبث به الفنان أملا فى عودة لا تتحقق. ويخرج الفنان إلى

كباريهات بيروت ومعه الصورة التى لم تعد صورته، لا لأنه أراد، بل لأن العوامل الموضوعية اضطرته إلى مالا يريد.

غير أن مجموعة هذه العوامل الموضوعية لا تتضح فى ارتباط مباشر مع الفنان الذى يختفى فى فترة متقدمة من الحدث، ولكنها حين تتضح تتردد كالأصداء تحكى قصة الفنان وتغنى ماضى الحدث بقدر ما تغنى وهى تتطور حاضره وإمكانيات مستقبله. والفنان يختفى في فترة متقدمة من الحدث. ولكنه لا يختفى إلا بعد أن يُفجّر فى الموقف كل إمكانياته، وإلا بعد أن يجعل تطور العوامل الموضوعية لصالح فنان المستقبل ممكنا من خلال هذا التفجير.

ونحن نلتقى أول ما نلتقى بنقيضين، المؤلف الموسيقى الموهوب من جهة، والمعلم صاحب البيت بائع الخردة من جهة أخرى. والنزاع يحتدم بينهما حول متأخر الإيجار الذى يعجز الفنان عن دفعه حتى بعد أن باع أثاث بيته. وكل من النقيضين يصدرُ عن منطق وموقف يخيل إلينا استحالة تصالحه مع منطق وموقف الآخر. والفنان يتكلم عن خوفه من أن تمر الأيام دون أن يمنح رؤيته للآخرين، والمعلم ينصحه أن يدفع ديونه للآخرين. والفنان يحاول أن يجر المعلم إلى دنياه المبنية على الخيال والمعلم يحتج، وكأنما يخشى أن يرتاد دروبا لا يعرفها، بأنه ولد وعاش فى الخردة. والفنان يتشبث بالبيانو محتجا بأنه لا يستطيع أن يبيع ذاته إيفاءًا للدين، والمعلم يرفض البيانو لأنه لا يشبع ولا يسمن من جوع، ولأنه لا يتعامل إلا فى الخردة. ولكن التضاد فى الموقفين وإن بدا على أشده ينطوى على بذور التصالح

وبالتـالى على التشـابه. فـالمعلم هو أولا وقـبل كل شىء الإنسـان الذى تكمن فى أعـماقه إمكانيـة الخلق أو إمكانية الاسـتجابة للخلق الفنى، إمكانيـة التـعبيـر عن الذات، أو التـوصل إلى الذات من خـلال تعـبيـر الآخـرين. والمعلم يرفض مـثلمـا يرفض الآخـرون صـورة الفنان ولكنه يخشـاها مـثلمـا لا يفعل الآخـرون، «وحيـاة والدك تبـعد الصـورة دى عنـى... أنت بتــخـضنـى». وهو يخـشـى الصـورة لأنـه يدرك فى لحظة بعيدة أن فى أعماقه ذاتا تسـعى هى الأخرى إلى التعبير وإلى توكيد وجودها. والمعلم يحمل للفنان وللبيانو معا نفس الرهبة التى نحملها لما نجـهل، ولما نتـصـور أنه ينطوى على مـاليس فى مـقـدورنا أن نتـعلم. والمعلم كتاجر يحسب هذه العوامل جميعا. ولكن مـا أن تتم الصفقة وتنداح حاسته العملية حتى تنطلق قدراته كإنسان على سجيتها. وهو يرى الآن مـالم يتح له رؤيتـه وهو ينتـزع حـقـوقـه الماليـة من المؤلف الموسـيـقى وهو يُعـجب بالأصـابع وهـى تتـحـرك على البـيـانو، وهذا الإعجاب بالحركة يدفعه إلى الإنصات للقطعة الموسيقية، ورؤية المؤلف التى لم تصل إلى المعلم وهو منشغل بالناحية العملية تصل إليه الآن. وهو لايرى فى القطعة الموسيقية نفس مايراه الموسيقى، ومن الطبيعى ألا يفعل، ولكنها تحرك مشاعره كإنسـان وتتلون بهذه المشاعر.

والمعلم الآن يريد أن يستبقى الفنان فى بيتـه ليعاود هذه التجربة الشـعـورية الجـديدة عليـه، وهـو الآن حـريص على أن يُذكـرّ الفنان بصورته التى كاد ينساها وهو يغادر البيت نهائيا. والمعلم يشعر الآن بذاته بشكل مبهم وهو يحاول العزف على البيانو، ولكن هذا الشعور يكتـسب الوضـوح فى بداية المشـهـد الثـانى والعـائلة تنتقل إلى شقة

الفنان والمعلم يعلق صورته فى الحائط المقابل للبيانو، فى نفس المكان الذى احتلته صورة الفنان. وتنتهى قصةالفنان أو تكاد لتبدأ قصة الشبيه، قصة المتلقى أو الإنسان العادى الذى بدون وجوده كعنصر مكمل لا يمكن لفن أن يزدهر. وبمدى التناقض الظاهرى بين الفنان من جهة وبائع خردة من جهة أخرى. بمدى ما يوثر فينا اكتشاف التشابه الجوهرى بينهما. ذلك التشابه الذى ينطوى عليه كل إنسان، والذى يشكل إمكانية وصول التعبير الفنى إلى كل إنسان.

وما أن يُعلّق المعلم صورته على الحائط المقابل للبيانو، وما أن يبدأ محاولته الأولى للبحث عن ذاته وأصابعه تسقط ثقيلة على البيانو حتى يبدأ الصراع بينه وبين العائلة. ومن خلال صراع الشبيه تبرز العوامل التى تؤدى إلى اندحار الفنان. ومن خلال غلبة جانب من جوانب الصراع على الآخر يبرز التغيّر الذى ربما يجعل المناخ أكثر ملائمة لفنان الغد.. والمعلم الذى يحاول أن يتعلم العزف على البيانو وصورته تطل عليه من الجدار المقابل يتلقى ردود فعل تتفاوت فى نوعيتها وإن اتفقت فى إنكارها عليه مثل هذه المحاولة لإيجاد ذاته. وردود الفعل هذه التى توجه إلى المعلم بائع الخردة وشبه الفنان تشكل بعضا من العوامل التى يستحيل فى ظلها توفر المناخ الملائم للفن والفنان الذى لا يستطيع أن يعيش دون أن يُوصل رؤيته للآخرين، وللآخرين على أوسع مدى ممكن. وهى تشكل فى ذات الوقت معوقات تحول دون المعلم وسرعة التوصل إلى أهدافه.

والزوجة تواجه المعلم بمنطق شبيه بمنطقه السابق وإن اعترى التشابه اختلاف. فهى تجهل البيانو مثلما كان يجهله المعلم، ولكنها لا تواجه ما تجهل بالرهبة بل بالاستبعاد. وليس موقف الازدراء والاستخفاف بما نجهل بالموقف القاصر على الزوجة، وإنما هو موقف عام يشكل عقبة يصعب تجاوزها على كل فنان جاد يحاول التوصل إلى عامة الناس.

وعنتر ابن المعلم الذى يعمل تاجرا للخردة بدوره والذى لم يتلق أى نوع من التعليم يعرف البيانو مثلما لا تعرفه أمه. ولكنه لا يعرفه إلا فى ارتباط مع البارات، وبالتالى فى ارتباط مع التجارة بالجنس. والفن عنده والدعارة يختلطان، ومن ثم فهو يحتج على وجود البيانو فى البيت قائلا «باين عليه حايقلبها بار» ثم ساخرا «ماتيجى نعلمك الرزع على الرق يامه». وعنتر بالتالى يخلط بين مُدرِسة البيانو وبين الغانيات فى البارات، ولأن فهمه لا يجاوز هذا المفهوم فهو يتوهم أن مدرسة الموسيقى عشيقة أبيه، ويسعى للاستحواذ عليها لنفسه. وقد يكون عنتر تجسيدا كاريكاتيريا، ولكنه قطعا تجسيد لموقف يعانى منه الفن والفنانون، وهو موقف الخلط بين الفن ودغدغة الحواس، والفن من ناحية والتسلية والتهريج من ناحية أخرى.

ولعل موقف أبلة سنية التى تعطى للمعلم دروس البيانو فى البيت ولابنه الصغير نبيل نفس الدروس فى المدرسة يُشكل أخطر المعوقات فى طريق الفنان والشبيه معا. ومُدرسة الموسيقى، والتى هى مُدرسة وليست فنانة، تستغرب رغبة المعلم فى العزف على البيانو، وهى لا تصدر عن موقف الرافض لما يجهل كما تفعل الزوجة، ولا عن موقف الذى يختلط عليه الفن والبارات كما يفعل الابن، ولكنها تصدر عن

موقف الإنسان العادى، الذى من المفروض أن يشكل القاعدة العريضة للفن، ومن هنا تنبع خطورتها. فهذا الإنسان العادى الذى لا يفتقر إلى العلم بحقيقة الفن مشغول بمطالب الحياة عن مطالب الذات، وبالحاجة العملية عن الحاجة الروحية. ولأنه كذلك فالفن لا يُشكِل حقيقة فى حياته، ومن ثم فهو يستكثر أن يشكل الفن حقيقة فى حياة غيره، وخاصة إذا كان هذا الغير مجرد بائع خردة. وأبله سنيه ترتزق من تعليم الموسيقى ولكنها تعبر عن استغرابها لمحاولة المعلم التعبير عن الذات أو محاولته لإيجاد الذات من خلال تعبير الآخرين. والمعلم يُذكّرها بأنه إنسان وبرابطة الإنسانية التى تجمعه بالفنان:

سنية : (ضاحكة) الحقيقة يا معلم ... الست أم عنتر عندها حق.

المعلم : إنت اللى بتقولى الكلام ده..؟ أمال الواد عنتر يقول إيه؟

سنية : بينى وبينك.. المسألة غريبة شويه.

المعلم : ما غريب إلا الشيطان ... إيه الغريب فى المسألة.. هو أنا مش زى الأستاذ.. لولا أبويا زرعنى فى الخردة.

وتتضح طبيعة الصراع الذى يدور بين المعلم من جهة وبين معارضيه من جهة أخرى فى ذلك الحديث الذى يدور بينه وبين الخال والذى يؤكد فيه إنسانيته من جديد:

المعلم: طول السنين بناكل ... بطونا وجعتنا.. واجب ندوّر على حاجة غيرها.

الخال : (يوجه نظره وقحة إلى المدرسة) حاجة حلوة يعنى؟

المعلـم : حاجة البقر مايفهمش فيها.

الخال : يا بخت من عرف قدر نفسه.

المعلـم : أهو أنا اليومين دول باعمل بالمثل ده ...ضبط.

الخال : بتعمل خواجه يعنى؟

المعلـم : باعمل بنى آدم.

وينحدر المعلم أو يكاد أمام مجموعة هذه المعوقات، الزوجة تهجر البيت ولا تعود إلا وقد اختار بينها وبين البيانو، والمدرسة تتخلى عن المعلم أثناء غياب الزوجة لأن الابن والخال يكيلان لها التهم، والابن يحاول التعدى عليها وكأنها غانية من الغانيات، وهى تتخلى عن المعلم تحت وطأة ظروف تصفها بأنها أقوى منها وأقوى من المعلم فهى فى حاجة إلى النقود لإعالة عائلتها، وهى تعجب أشد الإعجاب لإصرار المعلم، ولكنها لا تستطيع بحال مواصلة العمل فى ظل مثل هذه الظروف. والمعلم يستنهض فيها روح الفنان لكى لا تتخلى عنه، ولكنها تدفع بأنها مدرسة لا فنانة، وهو يتشبث بضرورة معاونتها له، ولكنها تدفع بأنه إنسان يبحث عن إنسانيته وأن مثل هذا البحث لا يحتاج لا لمدرسة ولا لبيانو. ويتخذ المعلم مدحورا قرار بيع البيانو.

ولكن النهاية تنطوى على الانقلاب مثلما تنطوى البداية، والمعلم قد انتهى على غير ما بدأ إنسانا قد نمت إنسانيته إلى حد كبير متمثلة

فى اهتمام المعلم البالغ بمصير الفنان فى حالة بيع البيانو، ويصدر المعلم عن منطق الفنان الحق:

الزوجة : هو احنا حانشيل همنا وهم الناس يا معلم

المعلم : .. ومانشيلش هم الناس ليه .. احنا حنقاطع الناس..

حنعيش لوحدنا .. حنقفل على نفسنا باب.

وعنصر جديد يستكمل مقوماته يحول دون اندحار المعلم فى محاولة لإيجاد ذاته، فنبيل التلميذ فى المدرسة ينجح حيث فشل أبوه فى تعلم العزف على البيانو، والمعلم يتراجع منتصرا عن قرار بيع البيانو وهو يكتشف هذه الحقيقة. وتنتهى الرواية والمعلم يقف إلى جانب ابنه نبيل يطلب إليه أن يبدأ من البداية ليتعلم المعلم من البداية.

والمعلم قد يتعلم وقد لا يتعلم، ونبيل قد ينطوى على موهبة فنان وقد لا ينطوى ولكن نصيب فنان الغد سيكون أفضل من فنان اليوم كلما اكتشف إنسان جديد ذاته وكلما أصر على الاحتفاظ بهذه الذات.

***

وقد استطاع المخرج أحمد عبدالحليم أن يُجسّم هذه المعانى بمعاونة مجموعة قديرة من الفنيين. فالديكور التجريدى العارى الحاد الخطوط (فوزى أبو شال) مع المدينة فى الخلفَية تطل بأنوارها متباعدة متنائية متعالية تعمق من الشعور بالغربة عند الفنان وعند شبيه الفنان، والموسيقى (محمد نوح) والإضاءة تتآزر للربط بين المشاهد

الخمسة فى وحدة شعورية متكاملة وفى تعميق الأضواء الفنية التى تتأكد مشهدا بعد مشهد، وتجسيد الصورة فى أول كل مشهد الذى يقتصر على من يبحثون عن ذواتهم أو يحتمل أن يبحثوا عن ذواتهم يعمق من المضمون العام للنص.

وقد نجح أحمدعبدالحليم أيضا فى اختيار وتوجيه مجموعة قديرة من الممثلين نجحت فى إغناء النص، وقد كان التناقض بين عصمت عباس (الفنان) وصلاح منصور (المعلم) فى البداية تناقضا لا يقتصر على الجوهر بل يتجاوزه إلى الشكل. وقد استطاع عصمت عباس أن يؤدى دور الفنان بشكل مقنع، وإن كان أداؤه يحتاج إلى المزيد من التلوين والخروج عن الرتابة حتى فى الحدود الضيقة التى أتاح له المؤلف أن يتحرك فيها. ومن المفروض أن الفنان موهوب، وأن رؤيته غنية بالمتناقضات، ولكننا لا نرى إلا حركات بطيئة رتيبة متهالكة والفنان يتظاهر بالعزف على البيانو. وإن كانت طبيعة الموسيقى ذاتها قد حاصرت الممثل فى حدود ضيقة.

وقد كان التناقض بين مظهر صلاح منصور الخارجى وطبيعة الدور الذى يقوم به وما ينطوى عليه هذا الدور من حساسية مرهفة عنصرا مكملا من عناصر أدائه للدور الذى أداه كعادته بامتياز. وقد توهمت وأنا أشاهد العرض أن صلاح منصور يتعمد بعض المبالغة فى الأداء مثل استعماله للكاف بدلا من القاف فى كلمة حقيرة مثلا، ولكنى اكتشفت بعد قراءة النص أن المبالغة تنسب إلى المؤلف لا إلى الممثل. وقد شاب أداء صلاح منصور شائبة لا يصح بحال أن تشوب

أداء ممثل فى مكانته، فقد كان صوت الملقن يتجاوب مع صوته بل كان صلاح يتوقف أحيانا وهو يطالب الملقن ببداية الكلمة خارجا تماما عن الشخصية، ولم يكن ذلك فى الأيام الأولى للعرض. وهى ملاحظة لم نلحظها على أى من الممثلين الذين اشتركوا فى العرض المسرحى.

وقد أدت إحسان شريف دورها بنجاح فى الحدود الضيقة التى يمليها عليها هذا الدور. أما مديحة حمدى فقد أدت دور مدرسة الموسيقى أو الإنسانة العادية المحدودة الخيال والقدرة والمنطوية على ذاتها والمشغولة بمطالب الحياة بنفس النجاح الذى أدت به دور الفلاحة المقتحمة المشاغبة البسيطة والمرحة فى مسرحية **الضيوف**. وقد يبدو أداء محمد عبدالمعطى لدور عنتر أداء مبالغا فيه وممقوتا ، ولكن هذا هو دوره فى النص، وربما كانت هذه هى الاستجابة التى أراد لنا المؤلف والمخرج أن نطلع بها من مثل هذا الأداء. ولكنها على كل ليست بالاستجابة المثلى.

وقد جانب التوفيق أحمد عبدالحليم فى اختيار لحن بلادى بلادى كلحن يعزفه نبيل فى نهاية المسرحية. وقد نص المؤلف على لحن شعبى معروف، واللحن الذى اختاره المؤلف لحن شعبى معروف غير أن صلته مقطوعة بالحالة الشعورية السائدة فى المسرحية ثم أن هذا اللحن بالذات، وفى المرحلة الحالية بالذات يثير مجموعة من المشاعر تتضاءل إلى جانبها كل المشاعر التى يثيرها المؤلف والمخرج معا فى مسرحية البيانو، وهو يشير إشارة مباشرة إلى ما هو خارج المسرح

منتزعا إيانا انتزاعا كاملا من الحالة الشعورية التى بنتها المسرحية إلى حالة شعورية أحد وأعنف تثيرها الحياة ذاتها.

***

تنبع المفارقة الدرامية فى مسرحية **الضيوف** من التعارض بين ما تتوقعه الشخصيات وبين ما يقع فعلا. وينطوى الحدث على انقلاب يعقبه تعرف للشخصيات على حقيقة الوضع. ويجرى الحدث فى قرية يتوقع أهلها زيارة ضيوف من القاهرة إثر خطاب وصل من سعيد بك الذى انقطعت صلته بالقرية منذ حوالى ستين عاما. ويبدأ الحدث والنزاع على أشده بين أهل القرية حول من له الحق فى استضافة سعيد بك وابنه هانى وابنته ألفت. وكل يدعى هذا الحق بحكم قرابته لسعيد بك. وخطاب سعيد بك الذى يعلن فيه الزيارة موجه إلى إنسان مات من زمن ولم يعد له وجود فى القرية وهو الشيخ يونس. ولكن حليمة ابنة الشيخ يونس تفترض أن لها الحق فى استضافة الضيوف وتشترى فعلا وزة لتعد مأدبة العشاء. والشيخ علوان وابنته خديجة وابنه عباس العامل الذى يقود جرار الجمعية الزراعية يشترون خروفا استعدادا لنفس العشاء، أما سيد أحمد وابنه سيد، وابنه أحمد الذى تعلم القراءة فى كتاب القرية، فقد أعدوا للضيوف عجلا. وتجر الحاجة نفيسة حفيدها إلى الساحة التى يجتمع فيها المتنازعون لتثبت أحقيته فى استضافة الضيوف. والحفيد، الذى لا ينطق إلا بصعوبة، هو فى اعتقادها الوحيد فى القرية الذى ينحدر من صلب الشيخ جبر جد سعيد بك.

ويحتد الفلاحون حول أحقية الاستضافة بحكم أسبقية القرابة، وبينهم يقف حسين أبو والى من الأعيان هادئا واثقا لا يزعم لنفسه قرابة ما لسعيد بك، ولا يرى داعيا فى تقرير أحقيته فى استضافته رغم انعدام القرابة، لأنه على ثقة، لا تتزعزع فى هذه الأحقية، ولأنه على ثقة من حتمية اختيار الضيوف لبيته، ربما لأنه وحده، دون الفلاحين، هو القريب الوحيد لسعيد بك بحكم الانتماء إلى نفس الطبقة الاجتماعية.

ويصل الضيوف ويبدأ الانقلاب يأخذ مجراه تدريجيا، وتوقعات الفلاحين تصطدم بواقع الأمر، والوهم يصطدم بالحقيقة. فسعيد بك يتكلم بلغة لا يفهمها الفلاحون، والرجل الذى انقطع انقطاعا تاما عن القرية لمدة تبلغ الستين عاما لا يعرف أحدا من المتنازعين على استضافته ويقابل الود الصادق من جانب الفلاحين بشعارات جوفاء تُزيّف مشاعر لا وجود لها، وهو يتشدق بكلمات جوفاء عن الريف المصرى والأرض الطيبة واللحظة السحرية التى يمتزج فيها خيط الماضى البعيد المتقطع بخيط الحاضر الممتد. ويتضح والحدث يتقدم أن سعيد بك الذى انفصل تماما عن ماضيه أتفه وأعجز ما يكون عن القدرة أو عن الرغبة فى تشكيل الحلقة المفقودة بين الماضى والحاضر.

فألفت التى ترتدى المينى جيب، وهانى الذى يرتدى البنطلون الضيق والقميص المشجر يعلنان من البداية رفضهما الكامل للقرية وللفلاحين ويتنصلان من أى قرابة لمثل هؤلاء الناس، وهما يصفان

أباهما بالعته لإقدامه على مثل هذه الزيارة ويرجعان رغبته فى القيام بها إلى النوبات التى تصيبه نتيجة لخوفه من الموت.

ويبدأ الوهم من جانب الفلاحين يصطدم بالواقع، ويبدأ الرفض من جانبهم يتجمع ليقابل ويواجه الرفض من جانب الضيوف.. وأسلوبان من أساليب الحياة يتعارضان دون إمكانية لقاء. ويبدأ الرفض سلبيا فى فترة متقدمة من الحدث من جانب عباس العامل الذى يرفض إقرار قرابته لألفت بعد أن سمعها تتنصل من قرابة الآخرين. ثم يتبدى هذا الرفض فى صورة أكثر إيجابية من جانب الحاجة نفيسة وهى تواجه ألفت التى ترتدى ثوبا فاضحا. ولا يلبث سيد أحمد وعلوان أن يدركا بدورهما استحالة اللقاء بين أسلوبين من أساليب المعيشة حين تكتشف ألفت وجود حيوانات داخل بيت الشيخ علوان. والتنافس الآن قد انقلب إلى تنافس فى التنصل من قرابة سعيد بك، وإلى تنافس إلى الانسحاب من استضافة الضيوف. وينتهى الأمر بانسحاب الفلاحين وباللقاء المحتوم بين حسين أبو والى (من الأعيان) وبين الضيوف، ويتعرف الفلاحون على حقيقة الموقف وبإدراك استحالة اللقاء طالما اختلفت التقاليد ووسائل المعيشة.

والمسرحية تثير أكثر من اعتراض. فمما لا شك فيه أن الصراع هنا صراع بين طريقين من طرق الحياة وهى تعليق على هوة تجعل اللقاء بين الطريقين مستحيلا، ولكن هل الهوة المقصودة هى الهوة بين المدينة والقرية أم هى الهوة بين طبقة اجتماعية وأخرى. وإذا كانت الهوة المقصودة هى التى تفصل بين طبقة اجتماعية وأخرى فلماذا كان اختيار القرية بالذات. والقرية شأنها شأن أى مكان آخر يجمع

بين أكثر من طبقة اجتماعية واحدة بدليل وجود حسين أبو والى، وبدليل اللقاء بين حسين أبو والى وبين الضيوف. وإذا كان الكاتب قد شاء أن يختار القرية كمسرح للأحداث لأن القاعدة العريضة منها من الفلاحين ومن العمال، ولأنها تبرز أكثر ما تبرز المدينة التناقض فى طريقة الحياة بين طبقتين اجتماعيتين، فما الداعى إلى التركيز على القرابة بين سعيد بك وأهل القرية، وعلى وصل الماضى بالحاضر بحيث يختلط علينا الأمر فلا نعد ندرك هل التركيز يقع على انسلاخ سعيد بك عن قريته وعن ماضيه ونشأته، أم عن انسلاخه عن طبقته إلى طبقة اجتماعية جديدة لا يمكن أن تتصالح مع الطبقة التى نشأ فيها؟

وإذا تجاوزنا عن هذا الغموض فى مسرحية من فصل واحد تتطلب بالضرورة خطوطا عريضة وواضحة نجد أنفسنا إزاء اعتراض آخر تثيره المسرحية سواء كان التعارض تعارضا بين أسلوبين للحياة هما أسلوب القرية والمدينة أو أسلوب طبقة وأخرى. فنحن نلاحظ أول ما نلاحظ أن طرفى الصراع اللذين يمثلان الأسلوبين المتعارضين لا يقفان على قدم المساواة. فالكاتب يقف، أو يتوهم أنه يقف إلى جانب الفلاحين ضد ممثلى المدينة أو ممثلى الطبقة الاجتماعية المضادة. ولذلك فهو يقدم لنا عن وعى، ممثلى المدينة فى صورة بغيضة وكريهة. وهانى وألفت ليسا مجرد فتاة وفتى من المدينة يتبعان قواعد المودة، بل هما فردان كريهان يتسمان بالتعالى وبضيق الأفق. والأب وإن اختلفت صورة تفاهته لا يقل عن ابنه وابنته فى التفاهة. والكاتب حين

يفعل ذلك يخل بالتوازن المطلوب بين طرفى الصراع، ويخل بالتالى بدلالة الصراع، ويهزم من حيث لا يدرى قضيته وقضية الفلاحين.

فالتعارض بين أسلوبين من أساليب الحياة تعارض واقع سواء أكانت ألفت فتاة تافهة متعالية ضيقة الأفق أم لم تكن، ولكن تفاهة ألفت تُضعف من قضيتها كممثلة للمدينة أو لطبقة اجتماعية معينة. ومطلب ألفت بتوفير وسائل النظافة والراحة لنفسها مطلب عادل وشرعى، ولكنه مطلب يحاط بالاستخفاف الذى يحيط بشخصية ألفت ويستحيل بالتالى إلى مصدر للفكاهة وكأن القاعدة هى أن يعيش الإنسان والحيوان فى نفس الحجرة، وكأن القاعدة أن يفترش الإنسان الأرض، وأن يعيش نهبا للناموس وكأن الاستثناء والشاذ أن يطالب الإنسان بغير هذه القاعدة، ولأن هذه طبيعة الصراع الذى يقوم عليه الحدث فلا نحن نخرج ولا الفلاحون بالإدراك لدلالة الصراع، وكأنما الفلاحون يعيشون الحياة المثالية التى لا تحتمل نقدا ولا تغييرا!!

ولولا الرفض الذى يقابل به الفلاحون الضيوف لاستبعد الإنسان المسرحية كعلاج تقليدى مستهلك لموقف تقليدى مستهلك يعتمد على إبراز التعارض السطحى دون التعارض الجوهرى بين أسلوبين من أساليب الحياة. غير أن هذا الرفض رغم جدته لا يقوم على أسس مقنعة. فالتعارض تعارض واقعى وعميق وهو يقوم على أركان أقوى وأعمق من مجرد اختلاف فى طريقة اللبس أو الكلام أو السكن. ولأن التعارض أقوى وأعمق من كل ذلك فإن أحدا من أهل الريف أو من الفلاحين لا يرفض أهل المدينة أو أبناء طبقة اجتماعية معينة على

أساس مثل هذا الاختلاف السطحى، بل إن أهل الريف يأخذون هذا التعارض السطحى كأمر مفروغ منه نتيجة لاحتكاكهم الدائب بأهل المدينة. وأنا أدرك أنى أتخلى عن منطق الفن إلى منطق الحياة حين أقول إن الريفيين الذين يبنون رفضهم لأهل المدينة على مثل هذا التعارض السطحى (الميني جيب) فلاحون لا وجود لهم فى مصر إلا فى التمثيليات الإذاعية والتليفزيونية والمسرحيات التجارية التى تتناول الموقف تناولا تقليديا مستهلكا. ولكن يتأتى على أن أقولها، وأن أقولها عالية لمؤلف فلاح، أتاح لنا بموهبته الفنية المبدعة أن نرى الفلاح على حقيقته فى **الزوبعة** و**الغريب** و**ليالى الحصاد**، وأن نتوغل فى أعماقه متوصلين إلى محليته وإلى عالميته فى ذات الوقت.

وقد كان الكاتب بإزاء موقف يمكن أن يتوصل إلى أعماقه ولكنه شاء أن يمس السطح دون الجوهر. وقد يقال إن الكاتب شاء أن يعالج الموقف علاجا كوميديا . ومن ثم يحق له الاقتصار على مس السطح دون التعمق إلى الجوهر، ولكن الموقف واحتمالاته وإمكانياته هو، دون رغبة الكاتب، الذى يملى نوعية العلاج. والكاتب الذى يصدر عن انفعال حقيقى لا يدرى إن كان انفعاله قائما على العنصر الكوميدى أو غير الكوميدى إلا بعد أن يفرغ من استكشاف كل احتمالات وإمكانيات موقفه، وخاصة ونحن فى زمن تلاشت فيه الفروق أو كادت بين اللون الكوميدى وغيره من ألوان الدراما.

وربما بدا أنى أسعى إلى تحميل مسرحية من فصل واحد أكثر مما تحتمل، ومثل هذه المسرحية تعتمد عادة على الخيوط الواضحة

والعريضة، ولكنى أومن أن رؤية الكاتب لا تتجزأ سواء اكتسبت التعبير الفنى فى مسرحية طويلة أو مسرحية قصيرة، وهى إما رؤية ناضجة أو رؤية يعوزها النضوج. ورؤية محمود دياب فى الضيوف رؤية يعوزها النضوج.

وربما أكون قد قسوت فى نقدى، فمسرحية الضيوف ليست أسوأ من الكثير مما يعرض على المسرح المصرى، ولكنى قسوت عامدة على كاتب يملك أن يمنح أكثر مما منح، كاتب تحقق على يديه الكثير ونأمل أن يتحقق على يديه الكثير فى مجال المسرح المصرى.

***

وفى حدود إمكانيات النص قدم المخرج أحمد عبدالحليم عرضا مسرحيا لا بأس به. وقد استطاع أن يبرز كل إمكانيات التناقض والتعارض فى النص وأن يعمقها وأن يستخلص من خلال هذا التعميق كل ما يتأتى استخلاصه من العناصر الكوميدية ولعل أنجح هذه المشاهد هو قراءة أحمد لخطاب سعيد بك والمفارقة التى تنتج من اصطدام لغة بلغة واهتمام صادق بكلمات رنانة جوفاء، وشواغل الفلاحين بشواغل سعيد بك.

ولأن النص غامض فقد تقبل المخرج اتجاها من الاتجاهين المختلطين فيه وحاول أن يعمقه، وفى محاولة لإبراز الهوة بين القرية والمدينة بدأ بمنظر للمدينة تطل بأضوائها فى تباعد عن القرية.. والحياة في القرية المعتمة تسير فى مجراها العادى وانتهى بنفس المنظر، وكأنما حصوة قد وقعت فى بركة ساكنة ثم انداحت دون أن

تترك أثرا، وهذا ما حدث تماما. وفى هذا الاتجاه أيضا حاول المخرج استخدام المستويين الموجودين فى المسرح ليخلق من سكان المدينة جبهة لا تتقابل مع سكان القرية، وجعل الحركة المسرحية بأجمعها موحية بهذا المعنى. غير أن حسين أبو والى (من الأعيان) شكل بالنسبة إليه عقبة لم يستطع نتيجة لغموض النص أن يتغلب عليها بالرغم من أنه ألبسه السواد ليميزه عن الفلاحين.

وقد بذل الممثلون أقصى ما يمكن أن يبذلوا من جهد فى خدمة نص يحصرهم فى حدود الشخوص لا الشخصيات، وفى هذه الحدود برز من بينهم صافيناز الجندى فى دور الحاجة نفيسة، وفاروق نجيب فى دور أحمد، أما مديحة حمدى فى دور ألفت فتاة المدينة فقد انتزعت منا الاستجابة التى أرادها المؤلف لفتاة تافهة بالغة التفاهة، وربما استجابة أكثر بكثير مما أراد المؤلف. ونصيحتى لها أن تطيل ثوبها بعض الشئ لأن الناحية الجمالية، على أقل تقدير، تتطلب منها أن تفعل.

المسرح، مارس ١٩٦٩

ليلة مصرع جيفارا

ميخائيل رومان

لعل مسرحية «ليلة مصرع جيفارا» هى خير ما كتب ميخائيل رومان وخير ما أخرج كرم مطاوع. وقد أتاح التعاون الخلاق بين المؤلف والمخرج لنا عرضا يحتمل الكثير من النقاش، ولكنه بلا جدال من خير العروض المسرحية التى شهدها المسرح المصرى.

ويتكون العرض المسرحى من مقدمة وفصلين، ويقع الحدث فى وقت موحد هو ليلة مصرع جيفارا، وفى مكان موحد هو حانة كوستا، ولكن وحدة المكان ووحدة الزمان هى هنا وحدة شكلية بحتة، لأن

مجموعة الموجودين فى الحانة ليسوا برواد حانة عاديين، وإنما هم، على حد قول الراوى، مجموعة من الناس يقدمون لنا قصة مأساة الحضارة، وينتقلون بنا زمانيا عبر الحاضر من الماضى السحيق إلى المستقبل البعيد، من بداية الحكاية إلى وسطها إلى النهاية المأمولة لها. وينتقلون بنا مكانيا فى كل مكان تبلغ فيه هذه المأساة قمتها سواء أكان هذا المكان هو هافانا أو الكونغو أوفيتنام أو نيجيريا أو بيت المقدس، وإن كانت الحكاية هى الحكاية فى كل مكان.

ومن ثم فالحانة التى يملكها كوستا ليست بالحانة بل هى الدنيا، وعلى وجه التخصيص العالم الثالث من هذه الدنيا، والزمن ليس هو ليلة مصرع جيفار بل هو كل ليلة يسقط فيها شهيد يرسم بدمائه علامة جديدة على طريق كفاح الإنسان من أجل تحريرنفسه من الاستعمار والاستغلال.

والشخصيات الموجودة فى الحانة والتى تروى لنا الرواية وتعيد تمثيل مشاهدها فى ماضيها وتخلق مشاهدها فى مستقبلها ليست بدورها شخصيات على النطاق الواقعى بل هى شخصيات رمزية، وإن كان العرض يقع أحيانا فى الخلط بين المستويين الواقعى والرمزى، ويسبب هذا الخروج اضطرابا واضحا فى العرض وخروجا على الروح السائدة فيه.

وفى الحانة نلتقى (بكوستا) الذى يقدم لنا بدل الخمر الحقيقة وبدل النسيان الذكرى، و (بالمرأة) التى هى حبيبة وزوجة الفتى على النطاق الخاص والتى هى الأرض والوطن على النطاق العام،

و(بالفتى) الذى هو آرنست جيفارا وهو البطل على إطلاقه. والذى يسقط قتيلا ليقوم من جديد ويُعدم ويبقى حيا، لأن أحدا لا يستطيع أن يقتل الفتى فى ظل هذا التصور الرمزى. كما نلتقى فى الحانة أيضا بالبغل الذى يرمز إلى الرأسمالية المتعاونة مع الاستعمار، أو بالرجل الأسود أو الأصفر الذى يخضع للمستعمر خوفا على مصالحه وطمعا فى مكاسب أكبر، والذى تتوزع مشاعره بين المرأة التى هى الأرض والوطن، وبين المحتل الذى يسيطر على مصالحه، وفى الحانة أيضا يطل على هؤلاء جميعا «جليسها» بجبروته وبذهبه وبصولجانه. (جليسها) هو القرصان الذى نهب الأرض بمركبه وبمدفعه، والذى هو يهوذا الذى باع المسيح وأدولف هتلر والمستعمر الأجنبى فى آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، والقوة التى تبذر بذور الفساد والخيانة والشر وتحيل الإنسان إلى قاتل لأخيه الإنسان، والمواطن إلى قاتل لأخيه المواطن.

والمقدمة تبدأ وقد تم فعلا قتل جيفارا، والمجموعة الموجودة على المسرح، كما يقول لنا الراوى ستعيد لنا مشهد مقتلِ جيفارا ولكنها لن تعيده على النطاق الواقعى، كما لا نلبث أن ندرك وإنما فى إطاره الرمزى والتاريخى معا، لا كمقتل جيفارا فحسب بل كمقتل كل شهيد، ولا كالفعل المحدود الذى تمخض عنه موت جيفارا بل كالفعل الإنسانى الواسع بأسبابه ومسبباته الذى يجعل اغتيال الأبطال ممكنا واستشهاد الأبطال ضرورة حتمية.

وكوستا يُخبرنا أن فى حانته من الخمر ما من شأنه أن يخلق الاوغاد والأبطال معا، ومن نفس الخمر شرب عملاء الاستعمار

الأمريكي الذين اغتالوا جيفارا وشرب الأهالي بالدموع. والراوى فى نفس الوقت يستثير من المستويات التاريخية ما من شأنه أن يمهدنا للإطار التاريخى الذى لا نلبث أن نجد أنفسنا فيه، فمن ذات الخمر شرب هتلر والأساقفة الذين أصدروا الحكم باعدام جان دارك وشرب بطل ثورة العبيد سبارتاكوس المجيد، والمشهد يثير من التطلعات ما يمهدنا للمستوى الرمزى للحدث الذى لا نلبث أن نجد أنفسنا إزاءه فنحن نتعرف على جليسها أول ما نتعرف عليه وهو يطلق صرخات هتلر الهستيرية ثم كالقرصان الذى استولى على الأرض بمركب عليها مدفع وصلبان. وليس بالمدفع والصلبان معا استولى على الأرض بل بالذهب.

ونحن لا نلبث أن نتعرف على (البغل) من دوره فى مقتل جيفارا وبالتالى من دوره على مر التاريخ، فقد كان هناك كما يخبرنا كوستا لحظة اغتيال جيفارا وصمت خوفا من العقاب أو هربا من محنة الاختيار. لقد تعود دائما أن يتفرج، ولم يتعود قط أن يقول نعم أو لا. وحين حانت اللحظة التى يتحتم أن يقول فيها نعم أولا أُصيب بالخرس. ونحن نتعرف على الفتى أول ما نتعرف عليه وهو يدافع عن البغل، فالبغل ليس وحده الذى فقد الاتجاه بل الفتى أيضا فقد الاتجاه. وهكذا ولهذا مات جيفارا. ويبدأ الفصل الأول والحال على ما صارت عليه، والراوى يعدنا بأن المجموعة ستصوّر لنا من البداية كيف صارت الحال إلى ما صارت عليه، كيف أصبح «جليسها» الحاكم الأجنبى فى العالم الثالث وكيف استحال البغل إلى خادم للمحتل

وكيف ضاع الحب بين المرأة والفتى واستحال وكيف خمدت الروح القادرة على كسر المحتل وكوستا يتلهى باللعب فى سباق الخيل، والبغل بارتياد المزادات التى يزايد فيها على البشر لا على التحف، والفتى بالجنس والخمر آخر الأسبوع وبالقرف طيلة الأسبوع والأهالى تفيق لتسكر، والدائرة تدور على نفس المنوال فى كل مكان مستغل ومستعبد وفى كل زمان، من قبل أن يخرج جيفارا إلى الوجود، من قبل أن يشنق الفتى زهران فى دنشواى، وينفى عرابى إلى سيلان، وتُبتر أطراف سليمان الحلبى قاتل كليبر، وتمتلئ بطون الكتب والتاريخ بالشهداء ويخرج من الجليل عيسى بن مريم الملقب بالمسيح، ويجلس بوذا على ضفاف الكنج وتصك الأسماع كلمات استعمار واستغلال وامبريالية.

والبحيرة الساكنة الخامدة تتحرك بعض الشيء والفتى يعود مخمورا قرابة الفجر ومعه نبأ مقتل جيفارا، والنبأ يستثير المجموعة فتعيد تمثيل المشهد الذى صَيّر الوضع على الصورة التى تجعل اغتيال لأبطال ممكنا واستشهاد الأبطال فى وحدة حتميا. ففى البدء كان المزاد على المرأة أو على الأرض والوطن، والمزايد من جهة هو الرأسمالى الأفريقى أو الأسيوى وهو من جهة أخرى المحتل الأجنبى، أو بين البغل من جهة وجليسها من جهة أخرى. ويحتدم الصراع حول المرأة ويقف الأهالى خلف (البغل) الذى لم يتحوّل بعد إلى بغل، وحين يستحيل نزال (جليسها) بالمال يفرض الناس الدم كالعملة بدلا من المال وكالعملة التى لا بديل لها افتداء للأرض. وحول المرأة يلتفون كاشفين عن أذرعهم. وفى برود مميت يكشف المحتل عن الإله الذى

يعبده، كتلة ضخمة من الذهب. ويحدث الذهب فعله وينفض أول ما ينفض من الحلقة البغل ليخر ساجدا أمام إله من ذهب ومن وراء البغل أعوانه. ويثور الفتى، ويأمر جليسها البغل بإعدام الفتى. ويمتنع البغل وقتا ولكنه لا يلبث أن يرضخ ملوثا يديه بدم الشهيد، وهكذا يستحيل الإنسان إلى بغل ويصبح البغل العميل منفصلا بالدم عن أرضه وعن ناسه ومرتبطا بالدم بالمحتل. وهكذا يُحكم الاحتلال قبضته على الأرض والناس. وجليسها يدرك أنه تعرض لخطر أكيد لحظة قدم الأهالى الدم، ولحظة التف الكل وتوحدوا لحماية الأرض بالدم، ولكنه يدرك أيضا أن سلاح الذهب سلاح ماض، وأن أمله يقوم على إيجاد الفرقة وعلى أن يجعل الأسيوى يقتل الأسيوى والأفريقى الأفريقى على مذبح الذهب.

ويقطع كوستا المشهد الذى يُعاد تمثيله أمامنا ما بين الحين والحين ليذكرنا بأننا نعيش فى العالم الثالث حيث يحدث تماما ما يحدث فى ذلك المشهد، وحيث تتحطم الثورات لأسباب يتضمنها المشهد، ثم ليمهدنا للفصل التالى ونحن فى الليلة التى قتل فيها الشهيد من مائة عام، أو شهيد كل ليلة، أو ارنستو جيفارا الذى لا نعرف على وجه التحديد كيف مات، لأنه مات هناك وحيدا دون أن يسعفه أحد ودون أن يسانده أحد، لأن الوضع صار على ما رأيناه. ولكننا نعرف على وجه التحديد كما يقول لنا الراوى أن أصابع جيفارا قد بترت وأن عملاء البنتاجون هم الذين بتروها وإلى البنتاجون أرسلوها لتستقر هناك.

ومع نهاية الفصل الأول تنتهى الحركة الأولى أو البداية التى تسير فى اتجاه الإنهزام، ومع الفصل الثانى تبدأ الحركة الثانية التى تسير فى اتجاه الإنتصار، والبغل الآن يختفى من الصورة كشخصية رئيسية أو يكاد، فما هو إلا خادم يأتمر بأمر جليسها، والصراع يدور الآن بين المرأة والفتى من جانب، وبين جليسها من جانب آخر، والفتى هنا ليس هو ابن الأرض، بل هو الغريب أو جيفارا، والثورة قد امتدت بحيث يتأتى على جليسها أن يواجه الفتى وجها لوجه، وأن يقتله بيده لا بيد عميل من الأهالى. وأن يلوّث يديه التى إختفت فى الفصل الأول وراء قفاز أبيض بدم الشهيد. وتشهد هذه المواجهة بداية النهاية بالنسبة لجليسها. وبينما يدور الصراع فى الفصل الأول على النطاق الخارجى بين الأهالى والبغل من ناحية، وبين جليسها من ناحية أخرى، ويدور داخليا فى نفس البغل الذى يتمزق بين الولاء لأرضه والولاء للمحتل، تختلف طبيعة الصراع فى الفصل الثانى، والصراع يستمر خارجيا على نفس الصورة، ولكن الصراع الداخلى الآن هو صراع نفسى عند (جليسها) ذاته. وفجأة يتحول الرمز إلى إنسان وزوج وأب يعذبه أن يضطر إلى أن يقتل بيديه، ويريد أن يعرف المبرر الذى يدفعه إلى عملية القتل وهو أب وله أولاد، ويريد أن يعود سليما إلى أولاده، بأيد غير ملوثة بالدم والراوى يتساءل أيهما يتعذب أكثر أهو القاتل أم المقتول؟! جليسها أم جيفارا؟! ولا يلبث الصراع أن يحسم لصالح الاهالى وبانسحاب جليسها من على خشبة المسرح

وبفراره أمام قوة الأرض وأمام قوة الفتى، أمام وحدة الأهالى وأمام العنف الذى لا بديل له للتخلص من المحتل المغتصب.

***

وقد تقبل المخرج النص على أساس أنه يروى قصة العالم الثالث، لا قصة البشرية بأكملها، وأكد على إبراز معالمه فى هذه الحدود. ولم يكن من الممكن أن يغنى النص مسرحيا بالمستويات الزمانية والمكانية إلا فى هذه الحدود. وفى هذا العالم الثالث رأى المخرج أسباب القهر والاستعمار والاستغلال متمثلة فى الاستعمار الأمريكى وفى الصهيونية عميلة هذا الاستعمار، وأرجع الاثنين إلى أصلهما فى النازية أعلى وأقذر مراتب الاستعمار. وعلى هذا الأساس ألبس المخرج جليسها قلائد ثلاثا ترمز الاولى للدولار الامريكى والثانية لنجمة اسرائيل والثالثة للصليب النازى المعكوف.

وفى اتساق مع هذا المفهوم جاء ديكور عبدالمنعم كرارة وتصميمه للملابس، فالديكور يجمع بين الألوان، الأحمر الذى يرمز للخمر أو للتخدير، وللدم أيضا الذى هو وسيلة القهر والتحرير من القهر معا، واللون الأسود فى الملابس والرمادى فى الخلفية التى تشغلها شاشات السينما، واتشحت المجموعة مكتملة بسواد يفلت منه الثوريون بعض الشىء بأوشحة حمراء فى لون الدم وفى لون الثورة. وفى تناقض يعمق بين النقيضين وقف عازفوا الاوركسترا خلف البار، وانزرعت الحراب تحمل الخوذات التى تعلوها شارة الصليب المعكوف فى أرضية المسرح وانتثرت الحبال المربوطة كالمشانق من البداية فى إهمال.

وفى اتساق مع نفس المفهوم وفى تعميق واغناء له إلى أقصى حد ممكن تراوحت موسيقى كمال بكير الممتازة بين ضربات الجاز المجنونة لمجتمع يتحكم فيه العنف وعقار الهلوسة، وبين دقات طبول الأفريقيين والنغمات الأسيوية والأفريقية والشعبية المصرية، وبين العنف والندب الميلودرامى، بين الصمود والتخاذل بين الانتصار والانهزام. وقد بنت موسيقى كمال بكير لكل لحظة فى العرض نفسيا وفرقت بالفواصل ما بين اللحظة واللحظة، مغنية بالتوقيت والتقطيع والايقاع الملائم نص يجمع فى طواياها الكثير من المتناقضات.

وفى اتساق مع نفس المفهوم مد المخرج خشبة المسرح إلى منتصف الصالة، وركز الكثير من المشاهد على المنصة التى تضرب داخل مجموعة المشاهدين وكان من الطبيعى أن يفعل، والممثلون يوجهون إلينا الخطاب ويعيدون تمثيل قصة هى قصتنا. ونحن لسنا مجرد مشاهدين بل نحن طرف من أطراف الصراع، و «جليسها» لا يتحدى مجموعة الممثلين الذين يرمزون إلى الأرض وفتى الأرض وأهالى الأرض فحسب بل يُشكل نفس التحدى لنا.

وفى اتساق وفى إنسجام مع هذا المفهوم ارتسمت الصور على شاشة السينما فى خلفية المسرح تعلق على ما يقال، وتغنى النص بالعديد من المستويات الزمانية والمكانية التى لم يكن من الممكن أن يغتنى النص بها بمجرد الكلام.وعلى الشاشة رأينا قمة الحضارة الإنسانية وقدرتها على الخلق والحب والإبداع متمثلة فى لوحات من الفن الحديث. ورأينا انحدار هذه الحضارة متمثلة فى صور تُمثل

الإغـراق فـى الجنس وفى الـرقص الـهيـسـتـيـرى وفى الإدمـان. وعلى الشـاشة رأينا الأطفال يذُبحون ويحرقون بالنابالم فى الأرض المحتلة، وفى الكونغو ونيجيريا وفيتنام والشهداء يتساقطون فى كل مكان من لومومبا إلى عبدالمنعم رياض، والطغاة يطلون على عالم يجلبون عليه الدمار من أدولف هتلر إلى جونسون إلى موشى ديان.

وفى اتساق مع هذا المفهوم ومع التكنيك الذى كتبت به المسرحية وهو التكنيك الذى تغلب عليه السمة الملحمية جاء الأداء يجمع بين الاسلوب الملحمى والاسلوب الدرامى والتعبيرى اللذين ينبعان من طبيعة الاسلوب الملحمى ويخدمانه.

ومن البداية أعطانا المؤلف المفتاح للأسلوب الذى سيتبعه، فالراوى فى المقدمة يروى، وما يكاد واحد من المجموعة، والذى سيقوم فيما بعد بدور الجليس، يتمثل نفسه فى هتلر، ويطلق صيحاته الهستيرية حتى يُسكته رواد الحانة وهم يتضاحكون. فيكون ذلك إيذانا بما نحن مقبلون عليه، فنحن لسنا بإزاء حدث درامى يتطلب منا أن نستسلم لعنصر الإيهام، بل نحن بإزاء عمل مسرحى يتطلب منا اليقظة وإعمال الفكر، والانفعال الفكرى لا الوجدانى، الانفعال من خلال الفكرة لا من خلال الإيهام. وما يكاد مشهد من المشاهد التى تمثلها لنا المجموعة الموجودة على المسرح كما تتوهم أنه حدث، أو كما تتوهم أنه سيحدث، يستوعب اهتمامنا ويوقعنا فى حبال الاندماج والتوهم حتى يتدخل الراوى أو المخرج يقطع علينا انفعالنا، ويذكرنا بأننا فى مسرح وأن ما نراه هو مجرد تمثيل.

وفى المشاهد التى تمثل لنا فيها المجموعة مشهدا يصل الصراع الدرامى إلى مداه فى تشابه مع الصراع الدرامى التقليدى وفى ذات الوقت فى اختلاف يلائم الاسلوب الملحمى السائد، والصراع يحتدم خارجيا بين قوتين متنازعتين وداخليا فى نفس شخصية من الشخصيات، ويحتدم من خلال الكلمة والحركة والإيماءة التعبيرية، ويصل إلى حد تلاحم الجمل المتصارعة بعضها مع البعض وبعضها فوق البعض. وقد عمق المؤلف هذا الصراع فى أكثر من مشهد أذكر منها مشهد المزاد على المرأة أو الأرض فى الفصل الأول، ومشهد المواجهة بين جليسها من ناحية والفتى والمرأة من ناحية أخرى، ومشهد المواجهة الأخيرة بين الأهالى وجليسها فى الفصل الثانى.

ويحمل هذا الاتجاه شبها بالصراع التقليدى كما قلت، وينطوى فى ذات الوقت على اختلاف، والاختلاف يتمثل فى أن الصراع لا يبلغ حد الصدام على المستوى الواقعى ويصلنا الإيحاء بالفعل، ولكن الفعل لا يحدث فعلا، مما يحد من الانفعالية التى تصاحب الصراع التقليدى. فالبغل فى الفصل الأول يقتل الفتى ولا يقتله، لا معنويا فحسب بل فعليا، فيداه توحيان بأنهما خنقتا الفتى ولا تلتفان فعلا على عنق الفتى ونفس الشىء يتكرر فى مشهد المواجهة بين الأهالى وجليسها، فالأهالى يلتقطون الحبال أو المشانق ويطوقون جليسها ويلوحون بالمشانق فى الهواء فى حركات دائرية وموحية وهم يشنقون جليسها، ولكن الحبل لا يلتف أبدا حول عنقه، فهو ببساطة يتراجع ويختفى من المسرح.

ولعل هذا المشهد الأخير وهو مشهد الانتصار على جليسها، ومشهد المزاد على المرأة يكشفان عن مقدرة كرم مطاوع الفذة على استخدام إمكانيات المسرح وعلى التعبير بالحركة والإيماءة عما تعجز كل الكلمات مجتمعة عن التعبير عنه. وقد حرك مطاوع المجموعة طوال المسرحية حركة تمتاز بالجمال التشكيلى الرائع الملىء بالمعنى فى ذات الوقت، وتوصل فى هذين المشهدين إلى القمة فى هذا الاتجاه. وقد جعلت الحركة الموحية والإيماءة المليئة بالمعانى من هذه المشاهد مشاهد لا تنسى. ولعل أفشل المشاهد التى تعتمد على الحركة والإيماءة هو ذلك المشهد فى الفصل الأول الذى تركع فيه النساء من هول التهديد الذى يوجهه الفتى إلى المرأة. فالمرأة أو الأرض تحاول أن تحول بين الفتى وبين الخروج إلى النضال فى سبيل حمايتها، وهى هنا تلعب دور الحبيبة أو الزوجة، لا المرأة على إطلاقها، وتخرج عن المستوى الرمزى إلى المستوى الواقعى، والفتى يحتج بأن من شأن امتناعه عن النضال أن يحيله إلى امرأة، ويسائل المرأة عما إذا كانت ترضى بمضاجعته فى هذه الحال وقد تحوّل إلى امرأة، وتركع النساء هولا من هذا التهديد.

وقد كان حذف هذا المشهد ضرورة فاتت المخرج والمؤلف معا. ولا تتمثل هذه الضرورة فى أنه مشهد فاشل شكلا ومضمونا فحسب، ولا تتمثل فى أنه مشهد مفصول عن الواقع فحسب، فالنضال من أجل الأرض والوطن لا يشكل صفة ينفرد بها الرجال عن النساء، وليست بالتالى صفة تجسم الرجولة، وإن كانت كذلك لتأتى علينا أن نعتبر نساء فيتنام رجالا، ولتأتى علينا أن نسحب صفة الرجولة من الكثير

من الرجال، وإنما تتمثل ضرورة حذف هذا المشهد فى أنه مشهد ينبع من مفهوم خاطئ ينطوى عليه العرض، وسأعود لمناقشة هذه النقطة فى اطارها من هذا المفهوم فيما بعد.

وقد أدى الأداء الملحمى إلى الحيلولة بين العرض وبين الاتجاه إلى الميلودرامية. وإن لم يسلم العرض من هذا الاتجاه تماما. فالنص ملئ بالمراثى والبكائيات وبالتغنى بأمجاد البطل الفرد الذى يعيش وحيدا ويموت وحيدا. والمراثى والبكائيات ليست عرضية بل هى جزء لا يتجزأ من نفس الرؤية الخاطئة المتغلغلة فى النص. ولولا تلون الموسيقى المستمر، ولولا مقاطعات الكورس لهذه البكائيات ولولا النهايات الإيمائية بدلا من الواقعية للمشاهد الدرامية، ولولا تلون الأداء وتدخل الراوى وما إلى ذلك من حيل فنية لغلبت الميلودرامية والإغراق فى العاطفية على النص.

وقد كان كرم مطاوع فى دور جليسها أقرب إلى تفهم روح الأداء الملحمى مما عداه وقد غلب الاتجاه الكاريكاتيرى المتعمد على أدائه، وبدا كما لو كان يشير لنا بعين تقول لا تنسوا أننى أمثل، ويحاول بالعين الثانية أن يمثل علينا. كما حاول طوال الوقت الحفاظ على طابع التنائى والتباعد. غير أن ليونة جسمه فى الحركة، وليونة ملامحه فى التعبير شكلت صعوبة استطاع أن يواجهها وإن لم يستطع التغلب عليها تماما. وقد تعاطفنا معه أحيانا، ولم يكن من المفروض أن نتعاطف معه. وقد أثبت عبدالرحمن أبو زهرة بدوره قدرة على تفهم طبيعة الأداء الملحمى، وأضفى على أدائه تلك اللمسة من المبالغة التى

تخرج بالأداء عن صفة الواقعية. واستطاع عبدالرحمن أبو زهرة أن يؤدى دور «البغل» ببراعة بالرغم من أن تكوينه الجسدى أبعد ما يكون عن تصور الإنسان لمن يؤدى هذا الدور. وقد كانت سناء جميل فى دور المرأة قمة كعادتها، واستطاعت أن تعبر عن قوة الأرض ووحشيتها فى ذات الوقت، وذلك رغم تأثر حبال صوتها بالمجهودات التى بذلت فى البروفات. أما إبراهيم الشامى فقد تمكن أن يخلق بينه وبين المشاهد هذه الألفة التى بدونها لا يمكن أن تقوم لدور الراوى قائمة ولم تكن ألفة تقوم على خفة الظل فدوره لا ينطوى على خفة ولكنها ألفة أصعب، مبنية على قدرة الراوى على أن يكتسب ثقتنا واطمئناننا. وتبقى أن أتكلم عن محمود يس فى دور الفتى. ولاشك أن هذا الممثل الشاب طاقة مسرحية ضخمة، ولاشك أن كرم مطاوع قد منحه الفرصة التى يستحقها والتى أثبت جدارته بها، غير أننا ونحن فى معرض التقدير لموهبته ولقدراته الفنية التى كشفت عن نفسها من هذه المسرحية، لابد وأن نشير إلى خطر يتهدد تطوره كممثل، فأداء محمود يس يميل إلى المغالاة الانفعالية التى تخلص منها المسرح الحديث أو كاد، ومن السهولة أن توقعه هذه المغالاة فى الميلودرامية. وقد ينتزع هذا الاتجاه الميلودرامى بعض التصفيق، فجمهورنا ما زال يميل إلى المليودرامية فى الأداء، ولكنها فى نهاية الأمر تشكل اتجاها لا يصنع الممثل العظيم.

***

وقد وعدت أن أناقش الرؤية التى ينطوى عليها العرض والتى تسببت فى الكثير من المتناقضات التى ينطوى عليها، وقبل البدء فى

المناقشة أود أن أوضح أن هذه الرؤية ليست رؤية المؤلف على حدة ولكنها رؤية المؤلف والمخرج معا. وميخائيل رومان يشد فى بداية البرنامج بالمساهمة الفكرية والفنية لكرم مطاوع فى النص ويشير إلى أنه آمن دائما بالبطل الفرد إلى أن جاء المخرج وأقنعه بأهمية البطولة الجماعية. وأنهما قد توصلا معا بعد جدال عنيف إلى تحديد ملامح الرؤية التى ينطوى عليها النص.

والنص ينطوى على مفهومين للثورية والثورة قاربا أحيانا الاندماج وتناقضا أحيانا تناقضا حادا. فجنبا إلى جنب مع مفهوم ناضج للثورة كثمرة أرض بأكملها وشعب بأجمعه وكفاح دائب ومستمر لهذا الشعب لتحقيق التحرر من الاستعمار والاستغلال نجد مفهوما آخر للثورة ينأى بها عن المفهوم الثورى المتواضع عليه، ويحصرها فى نطاق التمرد الرومانسى الفردى. ولقد ضمنت التلخيص الذى بدأت به العرض المفهوم الأول، وتبقى أن أعرض للمفهوم الثانى الذى من الصعب إرجاعه لأى من المتعاونين فى العرض، ومن الأسلم ارجاعه إلى كليهما.

ونحن نلحظ أول ما نلحظ الخلط الدائم بين مستويين، الواقعى منهما والرمزى، فالمرأة هى الأرض وهى حبيبة الفتى فى ذات الوقت. وقد يجوز للمرأة بمعنى الأرض أن تكون حبيبة الفتى بالمعنى الروحى وهى فى الواقع حبيبته بهذا المعنى. ولكن لا يجوز للمرأة فى النطاق الرمزى أن تكون حبيبة الفتى بالمعنى الجنسى. ولكن المرأة فى العرض هى الأرض وحبيبة الفتى بالمعنى الجنسى فى ذات الوقت.

ومن هذا الخلط بين المستويين الواقعى والرمزى ينبع المشهد الفاشل الذى أشرت اليه والذى تركع فيه النساء هولا من مضاجعة امرأة لامرأة. كما يتصل بهذا الخلط الأسلوب الذى عبر عن العلاقة الجنسية بين المرأة والفتى، والذى يُذكرنا بصوره المعتلة بأسلوب غلاة الرومانسيين. وهذا الاعتلال الذى يسم صُوَّرة غلاة الرومانسيين نجده فى أكثر من اتجاه فى النص، ويكفى أن أدلل هنا بصورة أو صورتين على هذا الإغراق الرومانسى القبيح والمعتل. فالفتى يعلن حبه للمرأة ويتألم لأن ثلاثين سنة قد فاتت من عمره قبل أن يلقاها ويتمكن من مضاجعتها، ويتمنى لو كان قد ولد رجلا مكتمل الرجولة ينفذ من «الرحم إلى الرحم» والبغل بدوره يحب المرأة، ومن الطبيعى أن يفعل وخاصة قبل أن يتحول إلى بغل، والمرأة تتجرد له عن ثيابها، وإن كان المؤلف قد خفف من وطأة الصورة الاخيرة حين ربط بين تجرد المرأة عن ثيابها وبين كشف الارض عن كنوزها المادية والفنية.

ولعل الصورة التى تنتهى بها المسرحية لا تندمج تحت الخلط بين المستويين الواقعى والرمزى ولكنها تضيف بعدا إلى الأسلوب الرومانسى الذى هو التعبير الطبيعى والملائم لمفهوم الثورة كتمرد رومانسى، فهذه الصورة تنطوى بدورها على الاعتلال والبشاعة التى تسم اسلوب غلاة الرومانسيين فالشعب يصيح «نحن الوباء نحن الجرذان نحن الطاعون» وإلى هنا والامر محتمل ولكن الجذام هو الحل المقترح لتحمى الشعوب أنفسها ضد الدخيل الأجنبى، وأنا أدرك انى ازاء صورة أدبية لا واقعية، ولكن احدا لا يمكن أبدا أن يتصور ضرورة تحول الشعوب فى كفاحها النبيل من أجل توكيد

وجودها إلى مسوخ مصابة بالجذام، أو على حد القول الكاتب «بلا أنوف بلا شفاة بلا جفون بلا أيدى بيضاء كقطع من جليد. بلا أصابع. بلا بصمات». لا أحد يمكن أن يتصور هذا إلا بالطبع غلاة. الرومانسيين فى كتاباتهم التى تحتوى صورا تشبه فى بشاعتها واعتلالها هذه الصورة. لا أحد سوى الرومانسيين الذين يكتشفون فى القبح صورا من الجمال.

والخلط بين المستويين الواقعى والرمزى قائم لا بالنسبة للمرأة فحسب، بل بالنسبة للبغل وجليسها. فالبغل حينا هو الرمز للعميل المتعاون بين الاستعمار وحينا للإنسان الفرد الذى يتمزق بين الولاء لأرضه والولاء لمصالحه التى يسيطر عليها المحتل أو جليسها، وقد نتقبل هذا الازدواج بعض التقبل بالنسبة للبغل لأن أبعاده الأسطورية لا تتضح فى النص. ولكن المفاجأة الغريبة تأتى فى الفصل الثانى حين يكشف جليسها عن نفس الازدواج وإذا بالرمز الذى عاش الفى عام وكان القرصان ويهوذا وأدولف هتلر والمستعمر والمستغل فى كل مكان وزمان، يستحيل إلى إنسان وإلى أب وزوج، وإذا به يرغب عن تلويث يديه بالدم ويبحث عن المبرر للقتل ويتمزق فى صراع نفسى مرير يجعل الراوى يتسائل: أهو القاتل الذى يتعذب أكثر أم المقتول.

ويسىء هذا الخلط إلى العرض بأكمله فإذا التفسير الذى تقبلناه فى الفصل الأول لجليسها ينعدم فى الفصل الثانى فنحن قد تقبلنا جليسها فى الفصل الأول على أساس أنه الاستعمار مرتبط بالنازية، وكل عناصر العرض تؤكد لنا هذا المفهوم، واذا بنا نفاجأ فى الفصل

الثانى، وعناصر العرض تسير فى نفس الاتجاه الذى سارت عليه فى الفصل الأول، بأن علينا أن نتقبل جليسها لا كإنسان فرد فحسب، بل كيهوذا الذى خان المسيح وباعه لأعدائه ثم شنق نفسه بعد الخيانة هربا من تأنيب ضميره. وفى انفصال كامل عن عناصر العرض من ديكور وما إليه تتسلل الكلمات تُدعم هذا الاتجاه الجديد الغريب عن العرض، ولا نملك أن نتساءل ونحن نرى جليسها يرتدى قلائده الثلاث، الصليب المعكوف ونجمه إسرائيل والدولار كيف يتأتى أن يكون هذا يهوذا؟! وأى قضية خان؟!

وأنا أدرك أن الرؤية الملحمية للأشياء تتضمن الرؤية الجدلية للأشياء، وتتضمن بالتالى رؤية الشئ ونقائضه والوجوه المختلفة للحقيقة الواحدة، وتتضمن بالتالى حتمية الصراع بين هذه الوجوه. ولكن مما يجعل الصراع هنا مستحيلا استخدام الرمز أو بالأحرى الدلالة. فالبغل ليس مجرد رأسمالى أفريقى أو أسيوى تعاون مع المحتل بل هو الرأسمالى المتحالف مع الاستعمار، وجليسها ليس حاكما أجنبيا معينا لبلد معين بل هو الحاكم وهو المحتل والاستعمار والنازية، ومن ثم فلا مجال على الإطلاق لصراع نفسى فى هذا الشيء الذى ليس هو بإنسان بل برمز. والصراع النفسى هنا على النطاق الفنى يتحول ألى أكذوبة ضخمة ومضللة، ولا حاجة لى لتدحيض هذا الصراع إلى الخروج من لغة الفن إلى لغة الحقيقة، فقد أثبت فساده بلغة الفن ذاتها. أما بلغة الحقيقة فلا أحسب أن ساسة أمريكا الذين هم بشر وليسوا برموز يعانون من التمزق النفسى وهم يحصدون الرءوس فى فيتنام.

وينطوى هذا الخلط بين المستويين الرمزى والواقعى على خلط بين مفهوم جماعى للثورة ومفهوم فردى لها. والفرد وفقا لهذا المفهوم هو محرك البشر، وصانع الثورة وقاتلها وخائنها، ويبلغ هذا التصور الفردى الذى يرتبط أشد الارتباط بالمفهوم الرومانسى للثورة أو بالأحرى للتمرد الرومانسى إلى قمته فى ارتباط مع الفتى أو الشهيد. والفتى هو الفرد الأوحد العظيم فى وحدته والعظيم فى عزلته، والذى يحارب ويموت دون أن ينجده أحد والذى يذهب موته بلا فائدة. ومشهد بعد مشهد يقع الفتى فى المآزق ومشهد بعد مشهد يقف وحيدا معزولا وقد تخلى عنه الكل، ولعل الكلمات التى تشير فى آخر النص إلى الفتى تلخص التصور لحياته ونضاله ونهايته، ومعنى هذا النضال: «سفك دمه هناك دون فائدة. أهدر دمه ولم يكن أحد هناك، أبدا لم يكن أحد هناك. أبدا أبدا لم يكن أحد منا هناك» والعرض فى كلياته وجزئياته يتغنى بنفس المعنى وفى نفس الاتجاه.

وفى مرثية بعد مرثية وبكائية بعد بكائية تبرز كل معالم التمرد الرومانسى وتتكامل، والشهيد كالفرد الأوحد الوحيد، كنبع شيطانى، فوق الجبل يعيش وفوق الجبل يموت، فى عزلة أشبه ما تكون بعزلة الآلة، وفى تحد عظيم لكل القوى المعادية وفى استغناء عظيم أيضا عن البشر. ويستكمل هذا المفهوم للثورة كتمرد، وللبطل الثورى كالتمرد الرومانسى أبعاده الفكرية فى الفصل الثانى. فجليسها يحاول أن يقنع المرأة والفتى بأن العالم لم يحرز على طول تاريخه تقدما، وأن الثورات لم ولن تغير من الامر شيئا وأن العبيد فى القرن العشرين ليسوا بخير حال من عبيد سبارتاكوس. وأن الثورات قد قامت وفى

كل ركن من أركان العالم وتبقى السادة والعبيد. ومن الطبيعى أن يعمد المحتل إلى هذا المنطق الملتوى ليخدع الشعوب ويخدرها. ولكن من غير الطبيعى أن يؤكد الراوى هذا المنطق، وهو الذى يتسم بالموضوعية، وهو الذى وعدنا بأن يقول الحقيقة وكل الحقيقة، فالثورة وفقا له أيضا لا تؤدى إلى أى تقدم. وهى إذن الثورة من أجل الثورة، أو بالأحرى التمرد من أجل التمرد. وهذا قد لا يتمشى مع المنطق الثورى الحق ولكنه يتمشى تماما مع منطق المتمرد الرومانسى، فالتمرد الرومانسى لا يبغى تحقيق شئ من وراء تمرده، وإنما يبغى توكيد فرديته وتحديه لكل القوى التى تحاول قمع هذه الفردية.

وإن كان من المحال تحقيق التقدم على الأرض فلم الثورة؟ ولم التضحيات والاستشهاد والفداء والدم والعرق والعناء؟ ولم مسرحية ليلة مصرع جيفارا التى تعتبر نفسها دعوة إلى الثورة؟! وأنا أقر أن العنف هو وسيلة الثورة حين تعجز غيرها من الوسائل، وأن الكفاح والدم هو الثمن الذى ينبغى أن تدفعه الشعوب ثمنا لحريتها ولتحررها من الاستعمار والاستغلال، ولكن العنف حين يندرج فى هذا الاطار الرومانسى يفقد قيمته تماما. والثورى على استعداد أن يحارب ويموت ليؤكد حق شعبه فى حياة أفضل، ولكنه ليس على استعداد لأن يحارب ويستشهد لتوكيد فرديته وانفراده وتمرده. إن الثورة بالنسبة للثورى وسيلة إلى غاية وليست بالغاية.

ولكن التمرد بالنسبة للمتمرد الرومانسى هو غاية فى حد ذاته. وهكذا نجد أن المفهوم الرومانسى للثورة كتمرد فردى لا يكتسب

أبعاده الفكرية فى النص فحسب بل يكتسب أيضا الأسلوب الذى ينبع منه ويلائم التعبير عنه. وقد سبق لى الإشارة إلى الصور التى تصدر عن المفهوم الرومانسى والتى ترتبط بتعبيرات غلاة الرومانسيين. ولم أكن أتسقط الأخطاء ولا كنت أصف أسلوبا بأكمله بالاعتلال، ولكننى كنت أحاول أن أدلل أن المفهوم الرومانسى يتلقى التعبير اللغوى الرومانسى وبذلك تتكامل أبعاده فكريا وفنيا.

على أن هذا المفهوم الرومانسى لا ينفرد بالنص كما سبق وقلت، بل يمشى معه جنبا إلى جنب مفهوم ناضج للثورة. والمفهوم الرومانسى يُحدثِ بعض الخلط فى العرض، ولكنه لا يفسد بحال العرض. وإذا كان النص يحتوى على صور مغرقة فى رومانسيتها فهذا لا يسلبه بحالة شاعريته ككل. وقد تمتعنا فى هذا النص كما نتمتع عادة فى مسرحيات ميخائيل رومان بلحظات دافئة فى شاعريتها ومتدفقة فى هذه الشاعرية، بل لعل هذا النص أكثر نصوصه شاعرية، وتمتعنا بلحظات درامية مليئة بالتوتر بالحياة وبالتكثيف الذى يصل بها إلى قمة الشعر، بل لعل هذه المسرحية هى أكثر مسرحيات ميخائيل رومان نجاحا من الناحية الدرامية. ولا شك فى أن ميخائيل رومان فى حاجة إلى المزيد من وضوح الرؤية وخاصة وهو يعالج موضوعات ذات صبغة سياسية، ولا يعنى بحال أننا نطالبه برؤية معينة بالذات، وإنما يعنى أننا نطالبه برؤية موحدة أيا كانت هذه الرؤية بحيث لا تناقض الرؤية نفسها مرات ومرات، ولا شك أن الضبابية فى الرؤية تضعف كثيرا من قدرات مؤلف يتمتع بقدرة شاعرية نادرة وبقدرة درامية نادرة أيضا.

وقد نختلف فى الرؤية التى ينطوى عليها العرض جزئيا، أو نختلف معها كليا، وقد يتقبلها فريق ككل وقد يرفضها فريق ككل وقد يتقبلها فريق ثالث مع بعض التحفظات ومع هذا الفريق الثالث يندرج موقفى. وإن لم تقلل هذه التحفظات بحال من حماسى لهذا العرض الفنى الناجح الممتاز المثير للجدل والاختلاف.

وقد استطاع العرض كعرض مسرحى أن يمس قضايا عصرنا، وأن يمس بالتالى فينا وترا حساسا. وقد أوفى بحاجة نحن فى مسيس الاحتياج إليها وهى حاجتنا إلى المسرح السياسى، وأوفى بهذه الحاجة فى إطار فنى بالغ البراعة. وقد ولد المسرح السياسى في بلدنا مع «ليلة مصرع جيفارا» وجاء مولده بشيرا بمستقبل وطيد لهذا المسرح.

المسرح ، مايو ١٩٦٩

وطنى عكا :

عبدالرحمن الشرقاوى

يقول مؤلف المسرحية عبدالرحمن الشرقاوى فى تقديم النص المسرحى المطبوع:

«النص الذى تقدمه التعاون الغراء للقراء الأعزاء هو نص العرض المسرحى الذى سيقدمه المسرح القومى. وقد قام مخرج المسرحية الأستاذ كرم مطاوع بتقطيع المشاهد وترتيبها أى (بالديكو باج) كجزء لا يتجزأ من عمله ومسئوليته كمخرج وتعبيرا عن رؤيته الفنية وفى إطار الضرورات التى تحكم.

وعندما يظهر النص الأصلى للمسرحية فى كتاب بعد حين سيكون فى المقارنة بين النصين ما يثير مناقشة خصبة.. ولا ريب أن من حق أى من الأساتذة المخرجين الآخرين أن يقوم بعملية (ديكوباج) أخرى إذا شاء ومن الضرورات المسرحية التى تحكم وبما يحقق تصوره الفنى الخاص.

وظهور المسرحيات بأشكال تختلف باختلاف المخرجين وتصوراتهم وفهمهم غنى للحركة المسرحية، وهو شائع فى العالم كله، بحيث أننا نعرف للمسرحيات الكبرى صورا تتعدد بتعدد المخرجين. كل منهم يقدم ويؤخر ويختصر من النص الأصل أو ينفذه كما هو بما يحقق تصوره الفنى على مسئوليته الخاصة.. أمام جماهير المشاهدين والقراء».

ولست هنا فى مجال مناقشة القضايا التى يعرض لها هذا الكلام، ولكنى فى مجال الإشارة إلى أن النص الذى أعرض له بالنقد ليس هو النص الأصلى لعبدالرحمن الشرقاوى، بل هو النتاج الفكرى المشترك لعبدالرحمن الشرقاوى ولكرم مطاوع معا. وهذا النص هو النص الذى شاهدته على خشبة المسرح فى الأسبوع الأول لعرض مسرحية وطنى عكا، أى قبل إجراء بعض التعديل عليه، وهو تعديل لا أظنه يمس فى كثير القضايا التى سأعرض لها هنا والتى ستتسم بقدر الإمكان بالصفة (الفنية) فقد نوقشت المسرحية كوثيقة سياسية مناقشة واسعة لم تبق سبيلا للإضافة ولا يعنى هذا بحال أنى لن أتعرض لبعض القضايا السياسية التى تطرحها المسرحية ، ولكن سأتعرض لهذه القضايا بمدى ما ترتبط بالشكل الفنى المعين الذى تنطوى عليه .

وبمدى ما يدعمها هذا الشكل بالمعنى أو يحرمها من المعنى . وانطلاقا من هذا التحفظ أبدأ نقدى للعرض المسرحى .

***

يتحكم خطان لا يلتقيان فى تطور أو تتابع العرض المسرحى، ويمكن اعتمادا على المعرفة لسابقة بالأسلوب المميز لكل من المؤلف والمخرج رد أولهما إلى المؤلف والثانى إلى المخرج. ولعلنا إذا تتبعنا الخطين الواحد بعد الآخر، ودرسنا إمكانية تلاقيهما من عدمه، لتبينا الكثير عن ماهية الشكل المسرحى الذى نحن بصدده.

والخط الأول الذى أنسبه لعبدالرحمن الشرقاوى خط تطور يتبع التسلسل الزمنى ويخضع للمنطق النابع من المسرحية، وينتقل باسلوب تقليدى من نقطة إلى نقطة تالية عليها زمانيا ومنطقيا. ويبدأ الفصل الأول فى مسرحية من فصول ثلاثة بالعرض أو البداية التقليدية لأية مسرحية تقليدية. ففى هذا الفصل تكتمل العوامل المكونة للحدث مثل المكان والزمان والشخوص وكل العناصر اللازمة لتقدم الحدث نحو مرحلة التعقيد أو مرحلة الوسط. والزمان هو الفترة التالية مباشرة على انسحاب قوات الطوارئ الدولية من شرم الشيخ والسابقة مباشرة على العدوان الإسرائيلى على الأراضى العربية. والمكان الرئيسى فى هذا الفصل هو معسكر للاجئين فى غزة ويتحتم على أن ألفت النظر هنا إلى صفة الرئيسى، لأن هناك خطا آخر يتدخل فى تطور الحدث، ويستوجب بالتالى وجود أمكنة أخرى على خشبة المسرح. والشخصيات الرئيسية التى تلازمنا ما شاء لها العمر

أن تلازمنا ـ تتكون من جيلين من الفلسطينين، الجيل القديم. ويمثله حازم وغسان وأم رشيد، والجيل الجديد ويمثله ماجد ومقبل ورشيد، وليلى، واثنان من المصريين أحدهما من سكان سيناء وهو الشيخ أبوحمدان والثانى مناضل اشتراكى قديم وضابط فى الجيش المصرى خاض معارك يونية، واثنان من الفرنسيين، أحدهما يحمل اسم الكاتب بينما الأخرى صحفية تحمل اسم إيمى. وبعض الشخصيات الإسرائيلية من المجندين والمجندات والنساء التى تقوم بدور ثانوى للغاية فى الفصل الأول، وبعض الشخصيات المجردة من المصريين والتى تختفى بانتهاء الفصل، ومنها الزوج والزوج واثنان من أنصار لعبة الكرة، واثنان من الدعاة، ورئيس وفد مصرى يتسوق، وينفعل على الماشى بمآسى اللاجئين فى غزة، وأمينة سر هذا الرئيس أو عشيقته.

***

والفصل الاول يركز أو يكاد على عرض المشكلة الفلسطينية وأسبابها ومسبباتها فى ماضيها وفى حاضرها المسرحى أى قبل هزيمة يونية مباشرة.وينتهى والعمل الفدائى يبدأ كنتيجة مترتبة على هذه الهزيمة. وهو وفقا لهذا الخط المنطقى للتطور ينطوى على مقومات الفصل الأول لأى مسرحية درامية تقليدية، إذ يبدأ من نقطة محددة وهى نقطة الضياع الكامل الشامل، وينتهى إلى نقطة محددة وهى انطلاق العمل الفدائى، ويضم ما بين البداية والنهاية، العرض، والخلفية التاريخية وخلفية اللحظة الحاضرة للحدث، وهاتان الحلقتان

تبرران ـ فيما بينهما ـ أن يبدأ الحدث بالضياع، وتبرران كذلك أن ينتهى الفصل بانطلاق العمل الفدائى. وكل ذلك يحدث وفقا لتسلسل منطقى وزمانى، فطرد القوات الدولية من شرم الشيخ، والذى يشكل مواجهة فعلية للعدو، يشهد فى مخيم غزة عودة ماجد المهاجر، وعودة حازم المناضل العربى الفلسطينى من سجون إسرائيل، وعودة بعض المعتقلين السياسيين من سجون غزة، أى أنه يشهد تجمع القوى الشعبية التى يتعين عليها أن تجابه الأحداث وعواقبها: مرورا بهجوم الجيش الإسرائيلى على الأرض العربية، وانسحاب الجيوش العربية، وقرار وقف إطلاق النار وتأكد وقوع الهزيمة، تلك الهزيمة التى لا تطلق الدموع من المآقى فحسب، بل تطلق القوى المكبلة والمتواكلة والواقعة فى براثن الخديعة وفى قيودها أيضا. ولعل هذا ليس كل ما يحدث فى الفصل الأول، لأن هناك خطا آخر يحكم التطور أو التتابع المسرحى، غير أننا نستطيع أن نقول إن هذا هو الشئ الرئيسى الذى يحدث. فالعرض فى الفصل الأول يستكمل أبعاده من حيث نتعرف على الزمان والمكان والشخصيات المحركة للحدث، ومن حيث يتم استعراض ماضى القضية والأسباب التى أدت إلى انهزام الفلسطينيين ١٩٤٨، إلى تفاقم المشكلة الفلسطينية طيلة العشرين سنة، والدور الذى قام به الأصدقاء والأعداء والرأى العام العالمى فى هذا الاتجاه.

***

وبينما ينتهى الفصل الأول إلى بداية العمل الفدائى، يركز الفصل الثانى على امتداد هذا العمل، والنتائج المترتبة على هذا الامتداد بالنسبة للفلسطينيين أنفسهم، أو الأعداء، أو الرأى العام العالمى، ويركز كذلك على مجموعة العوامل التى تحيط بهذا التطور.

ويبدأ الفصل الثانى بعد انقضاء فترة زمانية قدرها ستة شهور من نهاية الفصل الأول، أو من بداية العمل الفدائى المسلح، ويغطى، اعتمادا على الاشارة التى ترد من اغراق المدمرة إيلات، ما يقارب ستة شهور أخرى. فنحن إزاء سنة أو ما يقارب السنة استمر طيلتها العمل الفدائى. والعرض المسرحى يلم هنا بمجموعة الشوائب التى تصاحب هذا العمل الفدائى، وبالقيم الحضارية المتخلفة التى تحد من إمكانياته وتحدد طبيعته، ولكنه فى ذات الوقت يعطى الأهمية الأولى لتتبع أثر هذا العمل الفدائى فى معسكر العدو، ولإبراز المتناقضات التى نشأت فى هذا المعسكر نتيجة لاستمرار العمل الفدائى ونجاحه. وهذه النقطة تشكل نقطة التركيز فى هذا الفصل. فوفقا لمنطق المسرحية، يؤكد العرض المسرحى النتائج المترتبة على المقدمات. وإذا استبعدنا المنظر الأول من الفصل الثانى. وهو المنظر الذى يقع فى تل أبيب فى ناد صيفى يجتمع فيه ضباط ومجندات يحتفلون بمرور ستة شهور على هزيمة يونيو، ويتذكرون النصر الذى أحرزوه على العرب، لوجدنا أنفسنا إزاء عدة مناظر متتالية تؤكد تصاعد العمل الفدائى الفلسطينى وتنتهى بأخبار إغراق المدمرة ايلات، ولا تلبث أن تنقلنا مباشرة إلى تتبع النتائج المترتبة على هذا التصاعد فى معسكر العدو.

ونحن نلقى هذه النتائج أول ما نلقاها، فى تمرد مارسيل رجل المقاومة الفرنسى سابقا والضابط الإسرائيلى لاحقا على الوضع الذى صار عليه كأداة إرهاب وقمع وقتل فى يد المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وكبداية للتناقضات فى معسكر العدو.

ونحن لا نلبث أن نشهد اتساع دائرة هذه المتناقضات فى نفس الفصل، متمثلا فى التقارب بين مواقف مارسيل اليهودى الأوروبى، وسعد هارون اليهودى الشرقى والجندى الإسرائيلى وفى تآخيهما فى التمرد على المؤسسة الإسرائيلية، بل وعلى الكيان الإسرائيلى. والفصل الثانى والأمر كذلك، ينقلنا - وفق منطق المسرحية - نقلة زمانية ومنطقية جديدة محركا للحدث وموحيا بمعنى هذه الحركة. فبداية التناقضات فى معسكر العدو، واتساع دائرة هذه التناقضات يشكل النتيجة المنطقية لانطلاق حركة الكفاح المسلح ونموها نموا يترك أثره الفعال فى صفوف العدو. والفصل الثانى ينتهى والحدث قد تطور تطورا ملحوظا، فهو قد بدأ فى الفصل الأول والفلسطينيون فى حالة ضياع تام وهو ينتهى فى الفصل الثانى وحركة الفداء المسلح تغزو معسكرات الإسرائيليين، وكفة ليلى الفتاة التى تنسف المبنى الإسرائيلى تتعادل مع كفة يعقوب القائد الاسرائيلى، وصوت ليلى فى مواجهة وتحد مع صوت يعقوب، والستار ينسدل على الفصل الثانى.

***

وينقلنا الفصل الثالث بدوره نقلة منطقية أخرى، أو بالأحرى نقلة نابعة من منطق المسرحية، وهو يتتبع انفجار المزيد من المتناقضات فى

معسكر العدو. فالخوف لا يعم السكان فحسب، بل أن ضابطا آخر من مجموعة الضباط الذين يرمزون إلى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية ينضم إلى مارسيل وسعد هارون. وهذا الضابط هو سلامكى العامل الامريكى الأصلى، وبذلك تصبح نسبة المتمردين فى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية هى نسبة ثلاثة إلى خمسة. غير أن هذا التمرد، إلى جانب التغيّر فى الرأى العام العالمى لصالح القضية الفلسطينية لا يشكل نقطة التركيز فى الفصل الثالث، وإن كان يرتبط بها ارتباطا وثيقا. فالفصل ينقلنا وفقا لمنطق المسرحية نقلة منطقية جديدة، والنتائج تترتب منطقيا على المقدمات.. والنقلة التى يشهدها هذا الفصل ويضعها موضع الإبراز والتوكيد هى انتشار حركة المقاومة الشعبية فى الأرض المحتلة سواء فى ٦٧ أو فى ٤٨، واستيعاب هذه الحركة ليهود فلسطين الأصليين جنبا إلى جنب مع السكان العرب. هذه النتيجة المنطقية يُرتبها العرض على استمرار حركة الفداء المسلح وفاعليتها، وطبيعة التضحيات التى تنطوى عليها، والتى قد نختلف على تسميتها بالبطولة أو بالانتحارية .

وإن كان العرض المسرحى يؤكد بالرغم من إقراره لهذه الصفة الانتحارية، أن الاستشهاد الذى قد يبدو غير مبرر هو الذى يشعل شراره المقاومة الشعبية.

***

هذا هو خط من الخطين اللذين يحكمان مسار الحدث فى المسرحية، وهو كما أبنت خط يتبع التسلسل الزمانى والتطور الذى

ينبع من منطق مرحلة ترجح فيه كفة الإسرائيلين على كفة الفلسطينيين، إلى مرحلة تتوازن فيها الكفتان، إلى مرحلة تُبشر فيها كفة الفلسطينيين بالرجحان على كفة الإسرائيليين . ونحن ننتقل من مرحلة العدم فى الفصل الأول إلى مرحلة إثمار الكفاح المسلح وتفشى المتناقضات فى معسكر العدو فى الفصل الثانى إلى ما يشبه قيام ثورة شعبية فى الأرض المحتلة تستقطب كل القوى التحررية فى الفصل الثالث، وذلك بالرغم من كل المتناقضات والشوائب التى تشوب العمل الفدائى، والتى يحرص الكاتب حرصا بالغا على إبرازها، وبالرغم من التخلف الحضارى والتخلف فى القيّم الذى لا يفوت الكاتب توكيده.

***

وسأنتقل إلى مناقشة الخط الثانى الذى يتحكم فى تطور المسرحية، والذى لا يتلاقى بحال مع الخط الأول، محتفظة لنفسى بالحق فى مناقشة مدى صلاحية الخط الأول من الناحية الفنية لعلاج هذا اللون من القضايا، وفى مناقشة المنطق الذى يقوم على أساسه هذا الخط، والمعنى العام الذى ينطوى عليه فى إطار الفن.

والخط الثانى الذى يتحكم فى مسار الحدث، والذى أنسبه لكرم مطاوع، خط لا يعتمد على التسلسل الزمنى، ولا على النمو المنطقى من نقطة إلى نقطة، وإنما هو أشبه ما يكون بذلك الخط الذى يحكم مسار الحدث فى المسرح الملحمى أو المسرح التسجيلى أو المسرح غير التقليدى عامة. فالانتقال هنا من منظر إلى منظر، لا تحكمه نقلة

زمانية من نقطة إلى نقطة، ولا نقلة مترتبة منطقيا الواحدة على الأخرى، وإنما يتحكم فيه عاملان يدخلان فى إطار النمو التراكمى الذى يتميز به المسرح غير التقليدى: والعامل الأول هو عامل التعارض بين وجهين متناقضين من أوجه الحدث، والثانى هو عامل إمداد جزئية الحدث بجذورها وبأسبابها ومسبباتها. ولعل الاستشهاد بالفصل الأول وبالعوامل التى تتحكم فى الانتقال فيه، من شأنه أن يزيد الأمر وضوحا، لا من حيث هو تدليل على طبيعة النمو التراكمى الذى أتحدث عنه فحسب، بل من حيث هو يشكل تداخلا لخطين، أحدهما يخضع للتسلسل الزمنى والمنطقى، وثانيهما يخضع للنمو للتراكمى.

ونحن نجد أنفسنا بمجرد فتح الستار على العرض المسرحى فى الفصل الأول إزاء مستويات ثلاثة تتواجد على المسرح ما استمر الفصل الأول. والمستوى الخلفى والأعلى يشغله الإسرائيليون، ومن المفروض أن مركزه تل أبيب، والمستوى الأسفل والأقرب إلى الجمهور يشغله الفلسطينيون فى غزة المخيم فى حركة تتم فى يسر ما بين المستويات الثلاثة باستخدام المؤثرات الضوئية. والفصل يبدأ أول ما يبدأ بالعرض التقليدى، وقد تجمعت فى غزة المخيم قوى الفلسطينين، واللحظة المسرحية الحاضرة تجعل المجموعة تستثير الماضى وتحكى فيما بينها أسباب سقوط عكا، التى هى مثل يافا «والبلاد الأخريات» والانتقال المفاجىء بين مستوى ومستوى يكمل من خلال التعارض والتراكم الأسباب والمسببات التى أدت إلى سقوط عكا وستؤدى إلى سقوط «البلاد الأخريات» فالانتقال المفاجىء بين غزة المخيم، وغزة المتجر، يدعم جزئية الحدث بأسبابها ومسبباتها، ويوضح لنا من

خلال التجريد لماذا تسقط عكا والبلاد الأخريات. وأسلوب العرض فى غزة المتجر يختلف اختلافا بيّنا عن أسلوب العرض فى غزة المخيم. فهو هنا يعتمد على التجريد الكامل وعلى الأداء الكاريكاتيرى. ونحن ازاء ثلاث مجموعات، الزوج والزوجة، المصابان بجنون الاقتناء والاغتناء عن طريق الشراء أو التهريب، وإزاء اثنين من أنصار لعبة الكرة الغارقين حتى الآذان فى التفاهات، ونفس المستوى، أو «غزة المتجر»، لا يستخدم ليمدنا بالأسباب التى أدت لا إلى سقوط عكا والبلاد الأخريات فحسب، بل ليؤكد الهوة التى وقفت على حافتها الأمة العربية ليلة الهزيمة، فى تناقض حاد وموجع مع تأهب العدو الكامل فى نفس اللحظة ومع استخفاء عدوانيته الشرسة تحت ستار الاستغاثة. فجنبا إلى جنب مع تحفز العدو وتأهبه يستعاد منظر غزة المتجر والنغمة السائدة فيه هى نغمة الضياع والفساد. وفى مواجهة نواح الفلسطينيين وتباكيهم المتهافت على الماضى، تقف وجها لوجه، وفى نقلة سريعة وحادة النغمة العدوانية المستترة محصورة بين صلاة المرأة العجوز للرب لينقذ إسرائيل، وعدوانية يعقوب قائد الجيش. والصوتان يطويان فيما بينهما الرأى العام العالمى ويخدعانه، وهما يتلاقيان فى لحظة من أجمل لحظات العرض المسرحى، وينضمان بعضهما إلى البعض فإذا بهما صوت واحد، صوت الضحية والقاتل مما، صوت الاستغاثة والمؤسسة العسكرية معا، المرأة العجوز تصرخ والقائد يعقوب يأمر بالنسف والتدمير «راعنا يارب، يارب الجنود اعط الشعب ما تملك من جبروت. أيها الحى الذى ليس يموت». وتداخل الخطين يحقق من النجاح ومن الفاعلية فى الفصل الأول ما

يقصر عنه فى الفصلين الآخرين. ربما لأن الفصل الأول يكتفى بالعرض، ويتيح بذلك للخط الثانى حرية أكبر فى الحركة بحيث تكاد تنعقد له السيادة. فلا شىء يحدث فى الفصل الأول سوى مجموعة التراكمات، من خلال التعارض والتشابه، التى تشكل خلفية الحدث وأسبابه ومسبباته. وربما يفسر هذا لم كان الفصل الأول أنجح فصول المسرحية جميعا، ولم بدا إلى جانبه كل من الفصل الثانى والثالث باهتا للغاية. ولو أتيح للعرض بأكمله التلون الذى أتيح له فى الفصل الأول لحقق نجاحا أكبر بكثير مما حققه.

ويُسقط خط النمو التراكمى فى الفصل الثانى عامل التعارض أو يكاد، ويحصره فى حدود ضيقه للغاية نتيجة لاستيعاب التطور المنطقى للحدث. وفى ظل هذه الحدود يحاول الخط التراكمى أن يُرجع الأشياء إلى أسبابها، ومسبباتها، وأن يرتب النتائج على المقدمات، وأن يدعم المعنى العام الذى ينطوى عليه التطور المنطقى للعرض. فهو فى هذا الفصل على وجه المثال يستخدم الانتقال المفاجىء ليبرز أهمية الصمود، وأهمية استمرار المقاومة وليلفت النظر إلى أن التناقضات فى صفوف العدو إنما جاءت نتيجة لهذا الصمود، وأن مزيدا من المتناقضات سيحدث لو واصلناه، فنحن ننتقل من نادى الضباط فى تل أبيب حيث يعلن مارسيل ثورته على المؤسسة العسكرية نقله سريعة إلى المجتمع فى غزة حيث يقص علينا حازم المناضل العربى القديم قصة عنترة العبسى، ومؤداها أن النصر فى النهاية لمن يصمد أكثر من عدوه، ونحن ننتقل من منظر ليلى وهى تتأهب لنسف المبنى الإسرائيلى لمنظر مارسيل وهو ينعى جماهير اليهود التى تستخدم

أداة أرهاب وهى فى النهاية الضحية. وإذا انتقلنا إلى الفصل الثالث نجد نفس العامل يتحكم فى الانتقال المفاجىء خادما للتطور المنطقى للعرض.. فعقب استشهاد مقبل ورثاء إيمى له ننتقل نقله فجائية إلى منظر أم عربية فى القرية ترجع الاستشهاد غير المبرر إلى تواكل الأهالى وتستنهض الهمم مطلقة الشرارة الأولى فى المقاومة الشعبية، تلك الشرارة التى تمتد وتتسع بحيث نسمع لا الصوت العربى المقاوم فحسب، بل الصوت اليهودى المقاوم يتناوب جنبا إلى جنب مع صوت الأم العربية قرابة نهاية العرض المسرحى.

والخطان المنطقى منهما والقائم على النمو التراكمى، يبقيان منفصلين طيلة العرض المسرحى، قاصرين عن تحويل العمل إلى وحدة عضوية، مسببين هذا الملل الذى نستشعره، وخاصة فى الفصلين الثانى والثالث اللذين تضيق فيهما فاعلية خط النمو التراكمى، وينعكس فيهما هذا الضيق فى اقتصار خشبة المسرح فى الفصل الثانى على المستويين الإسرائيلى والفلسطينى، وفى اقتصارها فى الفصل الثالث على مستوى واحد تتداخل فيه قوى العدو المقاومة الشعبية. وذلك فى اتساق مع تطور الخط المنطقى للحدث، الذى يسوى بين كفتى القوى فى الفصل الثانى، وينقل الكفاح المسلح فى الفصل الثالث إلى نطاق المقاومة الشعبية حيث تسقط الفواصل، وتصبح المواجهة مباشرة بين المحكومين والحاكمين. والخط الأول قاصر بطبعه عن استيعاب قضية كالقضية التى تعرض لها هذه المسرحية، وإمكانيات الخط الثانى، التى تصلح لخدمة مثل هذه القضية، محدودة الحركة ومشلولة الفاعلية نتيجة انحصارها فى إطار خط التطور المنطقى.

والاطار الأول - وهو إطار المسرحية التقليدية - يصلح عادة لعلاج صوت واحد موحد أو تيمة واحدة موحدة، يكتسب أو تكتسب التكثيف والشاعرية، وبالتالى التوتر الدرامى نتيجة لوحدته أو وحدتهما، ولتعميقه فى مجرى واحدة. ومن ثم فهو لا يصلح هنا لعلاج القضية الفلسطينية بالطريقة التى تعالج بها. فنحن ازاء قضية تتعدد زواياها وتتعارض أحيانا، ونحن إزاء قضية لا تتكامل أبعادها إلا من خلال عرض العشرات من المستويات الزمانية والمكانية كى تستكمل خلفيتها الماضية والحاضرة. ومن ثم يستحيل ادراجها فى الإطار التقليدى الذى يقتضى بالضرورة الحدث القابل للوحدة وللتعميق فى مجرى واحد. ولا أريد هنا أن أصدر أحكاما مطلقة فأزعم أن قضية عامة ما لا تصلح للعلاج المسرحى التقليدى، أو لم تعالج قط فى هذا الاطار، لان هذا مخالف للواقع فمثل هذا العلاج ممكن ومتوفر انطلاقا من الخاص إلى العام، وأعنى بهذا اختيار شخصية أو أكثر تمر بلحظة معينة من لحظات هذه القضية العامة، تتوفر فيها مقومات اللحظة الدرامية التى تنطوى بالضرورة على إمكانيات التأزم والانفراج وتتبع هذه الشخصية تتبعا من شأنه أن يلقى الضوء على زاوية أو أكثر من زوايا القضية على المستوى العام، أو اتباع طريق آخر يقتضى اختيار تنوعات على تيمة قابلة للتوحد فى الإطار الدرامى التقليدى.

والحالة فى هذا العرض المسرحى أبعد ما تكون عن مقتضيات العرض الدرامى التقليدى، والعرض يحرص أشد الحرص على الناحية التسجيلية لكل العوامل التى تحيط من قريب أو من بعيد بالقضية الفلسطينية، ولا يكاد يفوت شيئا دون أن يسجله، ولأن

الشكل بطبعه قاصر عن صهر شتات هذه العوامل فى وحدة عضوية فإن الكثير يبقى معلقا بلا حسم. فنحن لا نعرف على وجه المثال أين يقف العرض من أسباب الهزيمة، وإلى أى عوامل يرجعها. فكل وجهات النظر أيا كان تباينها وتعارضها وتناقضها تسجل وتعدد، ولا يقف الأمر عند التسجيل والتعداد، بل إن الأمر يتجاوز هذه المرحلة إلى إحداث بلبلة فى الأفكار. فالشكل يؤكد هذه الوجهة من النظر حينا ليعود فيؤكد وجهة معارضة حينا آخر، ويخفق فى النهاية فى صهر التعارض فى وحدة واحدة.

ونحن لا نستطيع أن نعتبر وجهات النظر مجتمعة هى السبب فى الهزيمة، لأنها تصدر عن وجهتى نظر متعارضتين، ولأن الشكل التقليدى لا ينطوى على إمكانية المصالحة بين النقائض. وجميع وجهات النظر تتفق فيما بينها على إرجاع سقوط عكا «والبلاد الآخريات». وتختلف فيما بينها على ماعدا هذا. ويتبنى حازم ممثل الجيل القديم من الفدائيين وجهة نظر معارضة على طول الخط لوجهة النظر التى يتبناها جيل الشباب. والشكل يعضد وجهة النظر الأولى حينا والثانية حينا آخر، ويخفق فى الوصول إلى بلورة موقف محدد.. فنحن لا نعرف أين يقف العرض المسرحى من أسباب الهزيمة: أهو التخلف الحضارى المسئول عن الهزيمة متمثلا فى التمسك بقيّم أخلاقية بالية لا تلائم الحاضر، وفى التواكل والشكوى والتباكى على الماضى، والتفاخر بانتصارات ماضية لم تعد تعنى أحدا، ولم تعد تهم فى شىء، وفى الارتجالية وانعدام التخطيط والخضوع لنظام الجماعة،

وفى إصرار المقاتل العربى على التمسك بفرديته وبطولته الفردية، وفى ضعف قدرته على الانصياع لأوامر المجموعة، واعتبار نفسه ملكا للمجموعة. وعجزه وعن استخلاص العبر من الماضى؟ لأن العبرة كما يقول حازم فى عقل الإنسان لا فى سلاحه، وفى استخلاصه لعبر ماضيه، لا بالتكنولوجيا التى يسخر منها ويحيلها إلى نكتة. والشكل يخفق أشد الإخفاق فى بلورة رؤيتنا فى هذا الاتجاه، بل هو يضللنا، حين يدعم هذا الجانب حينا ويعود فيدعم نقيضه حينا آخر.

فالشكل يدعم الاتجاه إلى إرجاع الهزيمة إلى التخلف الحضارى، من حيث هو يخلق قصة حب إيمى ومقبل خلقا، كالإطار الذى يتيح له مناقشة القيمّ الخلقية التى تسود العرب عامة والفدائيين الفلسطينيين بوجه خاص. ويوسع هذا الإطار بحيث يستوعب المناقشات بين إيمى ومقبل، وإيمى وأم رشيد، وأم رشيد وحازم. وقد نختلف فى مدى صلاحية هذا الإطار لمناقشة كل القيم المسئولة عن تخلفنا الحضارى، ولكن خلقه خصيصا لمناقشة هذه القيّم يحمل من الدلالة ما لا يمكن أن يفوت المتفرج. فالعرض هنا يؤكد أن هذه القيّم مسئولة لا عن هزيمتنا فحسب، بل مسئولة عن بعض الشوائب التى تشوب العمل الفدائى. وأن شيئا ما فى هذه القيّم يخنق منابع الحياة والحب، ويجعل للخوف والتزمت الكلمة الأولى، ويدفع الشباب إلى الاستشهاد غير المبرر الذى يشبه الانتحار، ولكن نفس الشكل يؤكد وبنفس القوة الاتجاه المضاد الذى يمثله حازم فالعرض لا يقتصر على سخرية حازم بالتكنولوجيا، بل يؤكد هذه السخرية بتحويل الكاتب الفرنسى،

الذى يشيد بتقدم إسرائيل الحضارى إلى كاريكاتير مضحك. وبتحويل كلماته عن التكنولوجيا وأهميتها إلى نكتة من المفروض أن نضحك منها كما يضحك منها حازم. والعرض ينتهى بحيلة ساذجة بريئة أشد البراءة من التكنولوجيا، ولعلها عبرة من الخطط المستخلصة من الماضى، يستخدم فيها الإنسان عقله دون سلاحه. وبمقتضى هذه الحيلة يضحك الشيخ أبو حمدان البدوى على مجموعة الضباط الإسرائيليين المدربين وفقا لأرقى أنواع علوم الحرب، بحيلة ساذجة. فهو يحمل لهم صندوقا يزعم أنه يحتوى على ثروة من دير الأديرة، ويتملك الجشع (التقليدى) الإسرائيليين، فيبعدون العرب عن المكان لينفردوا بالثروة، أو بالموت عن طريق المتفجرات.

وقصة عنترة العبسى التى ترد على لسان حازم والتى تنص على أن المهم، هو الصمود والعقل لا السلاح، لا تستخدم استخداما عابرا، بل تتحول إلى موتيف ينهى المسرحية، وتكتسب بذلك، أهمية لا يكتسبها أى جزء آخر منها، والأشياء تختلط علينا اختلاطا شديدا كلما تقدم العرض، فلا نعود ندرك شيئا. هل القيّم التى يصفها الكاتب بالتخلف يترتب عليها إعاقة العمل الفدائى أم إثمار العمل الفدائى متمثلا فى قيام الثورة الشعبية والمقاومة الشعبية؟ وهل الاتجاه الفردى الانتحارى الارتجالى فى العمل الفدائى يشكل ميزة أم نقصا، وإن كان يشكل نقصا فلم يترتب عليه، وعليه هو بالذات، انتشار المقاومة فى الأرض المحتلة؟!

ومن الطبيعى أن يُخفق الشكل المنطقى فى إحداث التصالح بين العديد من التناقضات التى قدمت لها مثالا واحدا. ومن الطبيعى نتيجة هذا الإخفاق أن نبقى فى هذه الحالة من التبلبل، فهو شكل بطبيعته عاجز عن احتواء المفارقة الدرامية بهذا المعنى أو بالأحرى عاجز عن المصالحة بين المتناقضات. والشكل التراكمى غير التقليدى، الذى يقحمه المخرج على النص هو الشكل القادر، إن ملك حرية الحركة المطلقة، أن يحقق هذا التصالح بين المتناقضات، وأن يخلق التوتر الدرامى الرهين بوجود هذه التناقضات، وبتحقيق التصالح بينها. ولكن هذا الشكل يبقى دخيلا على النص الأصلى، محدود الحركة فى إطار هذا النص» عاجزا عن إبراز وجوه الحقيقة الواحدة وعلى استيعابها جميعا. وقد كان من الممكن للبانوراما هنا أن تستكمل أبعادها ومغزاها لو تحققت للشكل التراكمى الحرية الكاملة فى الحركة زمانيا ومكانيا، وفى العديد من المستويات الزمانية والمكانية. ولكن الإطار التقليدى يضعه فى هذا العرض، كما سبق أن قلت، فى حدود لا يملك معها الحركة، فالنمو التراكمى محدود بالتسلسل الزمنى والمنطقى وبالمستويات الزمانية والمكانية التى تندرج فى إطار النمو المنطقى، وهو محدود بالشخصيات التى وإن تعددت فهى تقصر عن استيعاب عبء التعبير عن الزوايا المتعددة لقضية كقضية فلسطين.

ولأن الشكلين يتداخلان دون أن يندمجا، فهما معا يفشلان فى تحويل العمل الفنى إلى وحدة عضوية، وفى إغناء النص بالتوتر الدرامى الأساسى لكل عرض مسرحى. ونحن نشعر بالملل، ونشعر

أن شيئا ما لا يحدث، أننا نغرق فى سيل من الكلمات، نتيجة لانعدام هذا التوتر الدرامى. والشكل التقليدى لا يقدم لنا هذا التوتر لأن المادة ذاتها لا تصلح للاندراج فى إطاره، والشكل التراكمى ينجح جزئيا فى الفصل الأول ليخفق فى الفصلين الثانى والثالث.

والتوتر فى المسرح غير التقليدى يأتى نتيجة للاصطدام بين أوجه الحقيقة الواحدة بكل تعارضها وتناقضها، وبكل ما يحمله هذا الاصطدام من اكتشاف بالنسبة للمتفرج، وهو يأتى كنتيجة للاحتكاك الدائم والسريع بين حالات شعورية وعقلية متلونة أشد التلون مختلفة أشد الاختلاف. غير أننا نجد أنفسنا فى هذا العرض إزاء نغمة واحدة لا تكاد تتغير نتيجة لضعف فاعلية النقلات وانحصارها فى الإطار التقليدى، واستخدام الشعر بالطريقة التى يستخدم بها فى العرض، وبطريقة الأداء التى يؤدى بها يضاعف من رتابة هذه النغمة، ويعمق من الشعور بالملل التى تخلقه هذه الرتابة، ونحن قد نتحمل نغمة اللوعة للحظات، وقد نتحملها لمدة أطول، اذ ما تمثلنا أنفسنا فى شخصية ما من شخصيات المسرحية، واستجبنا لمعاناة هذه الشخصية وهى تنمو نموا عضويا فى إطار الدراما التقليدية، ولكن من العسير علينا، بل يكاد يكون من المستحيل أن نتحمل نفس النغمة ونحن إزاء عملية تسجيل، ومناقشات فكرية مجردة. والعرض يدحض نفسه المرة بعد المرة، والكلمات موجهة أساسا إلى مشاعرنا، والأداء موجه أساسا الى مشاعرنا، بينما المادة بطبيعتها مادة تسجيلية بحتة من المفروض أن تندرج فى قالب غير القالب التقليدى، وأن تخاطب بالتالى عقولنا لا مشاعرنا، وأن تكتسب من ثم هذه االقدرة على

التلوّن، وعلى الاغتناء بأكثر من نغمة، وعلى التوتر الدرامى الذى يصاحب هذا التلون وهذا الاغتناء بالنغمات المتشابهة والمتعارضة. وسيادة النغمة الواحدة سواء فى الطريقة التى كتبت بها المسرحية أو فى طريقة الأداء هو الذى يجعلنا نشعر أن العرض بأكمله ينطوى على إغراق فى العاطفية، يسلمه الأداء التمثيلى ببساطة مذهلة إلى الميلودرامية.

وأنا أعرف أن النص يفرض لونا من الميلودرامية، وان كنت لا أعفى المخرج أساسا، ومجموعة الممثلين جزئيا من هذه الحالة الهستيرية التى اجتاحت المسرح. وإنى إذ أنظر الآن من بعيد وفى هدوء إلى ما رأيته ليلة العرض على المسرح ليخيل إلى أنى كنت ازاء مجموعة من المرضى نفسيا. سواء على المستوى الاسرائيلى أو الفلسطينى، وأن قلائل من شخصيات العرض هم أولئك الذين يتمتعون بالصحة النفسية.والإنسان ينفعل ويتوتر لفترة، ولكن ما من انسان سوى نفسيا بقادر على الاحتفاظ بهذه القمة العالية والمستمرة من الانفعال والتوتر.

وقد وجدت نفسى ألتقط أنفاسى، وكأنما بعد لهاث شديد، وسميحة أيوب تعاود الظهور على المسرح فى دور إيمى. لا لأن دور سميحة أيوب لا يقتضى إغراقا فى العاطفية فحسب، بل لأنها بقدرتها التمثيلية الفائقة تتحكم فى تلك الأجزاء التى تغرى بالإغراق فى العاطفية، وربما لأن سميحة كانت من القلائل الذين يبدون فى حالة طبيعية متحررة من التوتر والهستيرية، ذلك التوتر الذى لم يتبد فى

الصوت والكلمات فحسب، بل فى انعدام الليونة فى الحركة واتسامها بالحدة، والذى تجسد فى أداء محمود يس لدور مقبل، وعادل المهيلمى لدور ماجد. وقد يكون هذا التوتر فى الحركات والأداء متعمدا ومقصودا بالنسبة للشخصيتين الأخيرتين ومنطقيا مع الطريقة التى يستشهد بها كليهما. غير أنى لا أجد مما يبرره بالنسبة لبقية الشخصيات. وقد نجت نعيمة وصفى إلى حد ما من الأداء الميلودرامى بقدرتها على السيطرة على أدائها، ولطبيعة دورها الذى يتلون بالعنصر الفكاهى. ويصدق هذا على محمود عزمى بحكم طبيعة دوره كالقائد الإسرائيلى المسيطر تماما على الموقف. ولعل أشرف عبدالغفور فى دور الفدائى الشاب رشيد هو الوحيد فى المجموعة الذى استطاع تجاوز الإغراق فى العاطفية الذى ينطوى عليه دوره، ربما لأنه عنصر طيب، وربما لانه أساسا ممثل تليفزيونى ولم يستعبده بعد التصفيق فى المسرح الذى يلحق بكل جملة تلقى إلقاء ميلودراميا.

وكما جاء العرض خليطا من الأساليب غير المتسقة جاء الأداء على نفس الصورة، واختلط الأداء التجريدى، والميلودرامى، والطبيعى الذى تمثله سميحة أيوب وقد تحدثت بما فيه بما فيه الكفاية عن الأداء الميلودرامى والطبيعى، وتبقى أن أتحدث عن الأداء التجريدى الكاريكاتيرى للشخصيات المجهولة فى غزة المتجر وللكاتب الفرنسى، ولرئيس الوفد المصرى، وأمينة سره فى مخيم غزة. والأداء فى هذه الأجزاء أداء فى حد ذاته موفق، ولا يعيبه الا التنافر فى الاسلوب بينه وبين بقية المجموعة، ومن ثم فمن الصعوبة بمكان أن نعتبره جزءا لا

يتجزأ من العرض المسرحى، وإنما هو أشبه ما يكون باضافة فكاهة على العرض المسرحى.

وأنا حين أتكلم عن الإخراج، لا أفرد جزءا خاصا من حديثى عنه، فقد مسسته فى كل نقطة تعرضت لها حتى الآن وأنا أتناول العرض كعرض، وإنما أقول هناك كلمة أخيرة عن الإخراج، وقد حاول المخرج أن يجعل العرض موحيا ومحملا بالدلالة، بالمستويات الثلاثة التى استخدمها فى الفصل الأول، وبالمستويين اللذين استخدمها فى الفصل الأول والثانى وبالمستوى الواحد الذى تسقط فيه الفواصل بين الحاكمين والمحكومين فى الفصل الثالث وبالموسيقى والحركة الموحية التى بلغت أقصى نجاح لها فى مشهد الصلاة فى الفصل الأول والانفجار فى الفصل الثالث، ولكن نقلاته جاءت معدومة المعنى أو ضائعة الدلالة بالنسبة للمتفرج فى معظم الأوقات. وهو قد حاول أن يخرج بالمعنى العام وبدلالة المسرحية من خلال تراكم المشاهد، ومن خلال النقلات من مشهد إلى مشهد، ونجح أحيانا وأخفق أحيانا أخرى. وقد كان عليه أن يدرك أن النص الذى فى يده لا يتحمل هذه المحاولات، وأن الخلط بين أسلوبين لا يخلق قط وحدة عضوية ولا يخلق بالتالى أى معنى عام. وقد كانت رغبة المخرج صادقة فى التوصل إلى عقل المتفرج وفى مخاطبة هذا العقل، واتضح هذا فى نقلاته التى تبرز أسسا عقلانية وجذورا وأسبابا ومسببات، ولست أدرى كيف صالح بين هذه الرغبة وبين السماح للمثلين بهذا الأداء الميلودرامى.

وأيا كان الوضع فعلينا أن نناقش العرض الذى نحن بصدده وفقاً لمنطقة، أيا كان هذا المنطق، ووفقا لشكله أيا كان هذا الشكل، وانطلاقا من المعنى الذى يوحى به هذا المنطق وهذا الشكل.

والمنطق العام الذى ينطوى عليه العرض المسرحى والذى أشرت إليه وأنا أعرض لخط التطور المنطقى منطق مثالى غير مبرر لا فنيا ولا واقعيا. وإذا كان انطلاق العمل الفدائى الفلسطينى، من هزيمة يونيو انطلاقا مبررا فنيا بمجموعة العوامل المتوفرة فى الفصل الأول، ففاعلية العمل الفدائى الفلسطينى الذى يُسوّى كفة الفلسطينيين بكفة الإسرائيليين فى الفصل الثانى، ويرجح الاولى على الثانية فى الفصل الثالث غير مبرر فنيا، فالعرض المسرحى فى الفصل الثانى يحرص على إبراز مجموعة الشوائب التى تشوب العمل الفلسطينى، ويصوّر هذه الشوائب متمثلة فى اعتماد على الارتجال، وفى اتجاه انتحارى صبيانى وفى الرغبة الخفية فى الموت، خوفا من الموت أحيانا، وشعورا بالذنب أحيانا أخرى، ومتمثلة فى مجموعة القيم المتزمتة والمتخلفة التى تتحكم وفقا لمنطق الرواية فى العمل الفدائى.

ولا يكتفى العرض بإبراز هذا الانصراف عن الحياة متمثلا فى الحب على لسان أيمى الصحفية الفرنسية، أو فى قول مقبل «هل أنا مقاتل أم عاشق»، بل يؤكده أيضا فى العلاقة بين رشيد وابنة عمه ليلى، فرشيد يموت دون أن يتزوج ليلى، ودون حتى أن يبوح لها بحبه فى حرية وانطلاق. والفداء، وفقا لمنطق المسرحية فى نظر تلك المجموعة من الفدائيين يتعارض وحب الحياة، وينطوى على الرغبة

الأكيدة فى الاستشهاد ربما نتيجة لخوف مكبوت، وربما من أجل ضرب المثل وإشعال شرارة الثورة كما يؤكد النص بين الحين والحين، ويتجاوز النص فى اتجاه توكيد هذه الشوائب، هذه المرحلة إلى مرحلة أخطر وأشد دلالة. فالشبان الثلاثة مقبل وماجد ورشيد يستشهدون جميعا خلال العرض بطريقة ارتجالية. فما من واحد منهم يستشهد وهو ينفذ عملية مرسومة ومحددة ومخططة. بل يندفع كل منهم فرديا وتلقائيا ليقوم بعمل إضافى، غير مخطط له، يلقى إثره مصرعه. ومن المهم هنا أن أشير إلى الفارق الشاسع بين الشخصية فى الحياة، والشخصية فى الفن. ففى الحياة يمكن أن يستشهد العشرات بل المئات على مثل هذه الصورة، دون أن يكتسبوا النمطية التى تكتسبها الشخصية الفنية. إن «مقبل» فى إطار الفن لا يمثل نفسه بل هو نمط من الفدائيين الفلسطينيين، وكذلك رشيد وماجد. وهم معا لا يمثلون أنفسهم بل هم يمثلون جيلا كاملا من الفدائيين الفلسطينيين هو جيل الشباب. والكلمة فى الحياة والحركة واللفتة قد لا تحمل دلالة معينة، ولكن لكل حركة ولكل لفته ولكل كلمة دلالة عظيمة فى إطار الفن، لأنها تؤدى وظيفة معينة داخل هذا الإطار. واستشهاد مقبل استشهادا ارتجاليا غير مبرر، يقول لنا الكثير، وكذلك استشهاد كل من رشيد وماجد. واستشهاد الثلاثة معا، والثلاثة معا على نفس الصورة، يقول لنا ما هو أكثر من الكثير. واستشهاد ممثلى الشباب جميعا، واقتصار العمل الفدائى على غسان وحازم من الجيل القديم، وليلى الممثلة الوحيدة المتبقية لجيل الشباب يجعل من المستحيل، فى إطار المسرحية، أن يثمر عمل فدائى هذه طبيعته، ثورة شعبية فى الفصل

الثالث. وربما أراد العرض أن يؤكد أن هذا الاستشهاد الانتحارى لم يذهب هباء، وإنما كان أشبه بالشرارة التى أشعلت نيران المقاومة الشعبية، وهذا ما يؤكده عامل الانتقال من منظر إلى منظر فى الفصل الثالث، ولكن عامل النمطية هنا فى إطار الفن يجعل من الصعب علينا أن نتقبل هذه النتيجة مترتبة على عمل فدائى، هذه طبيعته. فموت الثلاثة على نفس الصورة، وتمثيل الثلاثة فيما بينهم لجيل بأكمله أو للجيل الفعال فى الثورة الفلسطينية الذى يحمل إمكانيات الاستمرار والامتداد، يجعل هذه النتيجة تفتقد التبرير الفنى.

وتجرنا أهمية النمطية فى إطار الفن بالضرورة إلى الحديث عن التناقضات فى إطار المعسكر الإسرائيلى، تلك التناقضات التى تصدى لها العرض المسرحى وأقامت الدنيا ولم تقعدها. ولن أخرج هنا عن لغة الفن وأناقش طبيعة تكوين المجتمع الإسرائيلى، تلك الطبيعة الفريدة التى تجعله يختلف فى تكوينه العدوانى عن أى مجتمع طبقى آخر، ولن أخرج عن لغة الفن وأقول إن تصوّر قيام مثل هذه التناقضات وعلى هذه الصورة من الاتساع تصوّر مثالى مفصول عن الواقع، وإن وضعها موضع الاعتبار كاحتياطى لنا فى معركتنا مع العدو من شأنه أن يضعف من فهمنا للعدو، ومن قدرتنا على مواجهته. ولكن ساكتفى بأن أضحد إمكانية قيام هذه المتناقضات فنيا وبلغة الفن. وسأفترض ضمنا أن فى إسرائيل مئات من اليهود الأحرار والأشراف، وأن عدد هؤلاء اليهود الأحرار والأشراف سيتزايد مستقبلا نتيجة للخوف أو لاستيقاظ الضمير أو للانتماء للأرض بالنسبة لليهود الشرقيين أو نتيجة للانتماء الطبقى بالنسبة

للعمال أو الكادحين أو ما إلى ذلك من الأسباب. وبالرغم من كل هذا، ومع افتراض كلَ هذا، تتبقى لغة الحياة شيئا ولغة الفن شيئا آخر. لأن الشخصية فى الفن تكتسب نمطية لا تكتسبها فى الحياة، فلكى أصوّر سعد هارون كشخصية فى إطار مسرحية مثل هذه المسرحية لابد وأن يكوَن سعد هارون قد أصبح ظاهرة ممثلة لقطاع بأكمله فى إسرائيل أو بمعنى آخر لابد وأن يتمتع بالنمطية التى تتيح له هذا التمثيل. ونفس الشىء ينطبق على مارسيل وسلامكى. وإذا ما حدث حتى والتقينا فى الحياة بخمسة من الضباط الإسرائيليين يدحض ثلاثة من بينهم العدوان الإسرائيلى على الأرض العربية، وهذا فرض مستحيل، لأرجعنا هذا إلى المصادفة، ولحاولنا تعريته من الدلالة. أما فى إطار الفن فلا شىء عار من الدلالة، ولا شىء يعتمد على المصادفة. وأن نجعل ثلاثة من خمسة يمثلون الموسسة العسكرية الإسرائيلية متمردين على المؤسسة العسكرية الاسرائيلية، فهذا يعنى أكثر من الكثير. وما علينا الا أن نصبر كما ينصحنا حازم على لسان عنترة العبسى، وكما نصحنا العرض فى نهايته، لتأكل المؤسسة العكسرية نفسها بنفسها، وتتفتت نتيجة لمتناقضاتها الداخلية دون حاجة إلى إعلان حرب عليها ولا إلى تضحيات من جانب شعبنا. والصمود وفقا للنص ليس فترة مرحلية فيما يبدو، وإنما هو المطلوب من هذه الجماهير، أن تصمد، وأن تجعل العدو يصرخ قبل أن تصرخ هى. وما أعتقد أن هذه هى الرسالة التى أراد العرض أن يوصلها للمشاهد، فهو ينتهى بكلمات اضرب واضرب، ولكن هذه هى الرسالة التى ينطوى عليها العرض بلا وعى من المؤلف والمخرج معا. فأنا على

يقين أن هذه الدلالة أبعد ما تكون عن التصور الواعى للكاتب والمخرج معا. ويرجع الخطأ فى النهاية إلى الخلط بين لغة الحياة ولغة الفن.

وبعد فقد ترددت كثيرا قبل أن أكتب هذا الكلام، وثقل على هذا المقال كما لم يثقل على مقال من قبل. وحسم ترددى الاحترام البالغ والتقدير الكبير الذى أحمله لعبدالرحمن الشرقاوى ولكرم مطاوع، والدور الفعال الذى ساهم به كل منهما فى المسرح المصرى.

إن عبدالرحمن الشرقاوى قطعة عزيزة من ماضى وحاضر بلدى، وهو كاتب الأرض التى أحدثت تطورا فى مسار القصة المصرية، وجميلة التى أحدثت تطورا فى مسار المسرح المصرى وهو الشاعر والكاتب الذى مازلنا ننتظر منه الكثير، والذى يتأتى علينا أن نناقشه مناقشة جادة وصريحة ما دمنا نأمل من ورائه الكثير.

أما كرم مطاوع الذى طرق ويطرق بشجاعة فائقة للغاية آفاقا جديدة فى مسرحنا المصرى، مرتبطة أشد الارتباط بواقع شعبنا اليومى، وبأهم ما فى هذا الواقع، فما أحسبه فى حاجة إلى مجاملة حيث لا تجدى المجاملة، وما أحسبه فى حاجة إلا للكلمة الصادقة والمبنية على التقدير التى قد تسهم فى توجيه عمله إلى الأفضل، خاصة وهو يطرق آفاقا جديدة.

المسرح، يناير ١٩٧٠.

النار والزيتون :

ألفريد فرج

يقدم المسرح القومى عرضا جيدا، لعله أفضل العروض التى قدمت عن القضية الفلسطينية من حيث هو يستخدم شكلا يستوعب مختلف الأبعاد الفكرية للقضية، ومن حيث هو يمسك بنبضها الحى فيقدم صورة أقرب ما تكون إلى صورة الشعب الفلسطينى وإلى صورة الفدائى الفلسطينى، بكل حيويته وثوريته، وبكل متناقضاته. وهذا فى حد ذاته نجاح كبير يشكر عليه كل من ساهم فى العمل الجيد.

غير أن شيئا ما لا يكتمل للنار والزيتون بالرغم من جودتها كعرض مسرحى، وهذا الشىء هو المعنى العام، أو الأثر الكلى. والمشاهد التى تتكون منها المسرحية تبقى مشاهد لا تندرج فى كل عضوى، والجزئيات تبقى جزئيات لا تندرج فى كل شعورى، والعرض يبقى أميل إلى العرض منه إلى المسرحية. .

ولا يُعزى هذا التصور إلى الشكل الذى يستخدمه الكاتب، والذى استوحاه فيما يقول «عند مبتدعى المسرح السياسى ومؤلفى العروض المسرحية شبه التسجيلية وعند مصممى عروض ما يسمى «بالكباريه السياسى ومن إليهم»، والذى اعتمد فيه كما يقول على شكل المسرح الوثائقى أو التسجيلى واستخدم فيه «المسرح الكلى أو الشامل بما يضمه من ألوان الفنون التعبيرية مجتمعة: دراما ورقص وغناء وتمثيل إيمائى ـ بانتوميم ـ واستعراض ومسرح سحرى». فهذا الشكل من أوفق الأشكال لاستيعاب الأبعاد المتعددة لقضية عامة مثل قضية فلسطين.

ولكن الشكل المسرحى، أيا كان هذا الشكل، يفترض وجود قاعدة معينة للربط بين المشاهد المختلفة، تندرج بمقتضاها الجزئيات فى ذهن المشاهد فى كل موحد، ومن المفروض أن يعى المشاهد هذه القاعدة، وأن ينتظر لها أن تتكرر. وتعمم، وأن يسعد حين تفعل. لأن هذه القاعدة هى أشبه ما تكون بالدليل الذى يحمى من الشعور بفقدان الاتجاه، والذى يعينه على الربط بين الجزئيات، وبالتالى على رؤية العمل الفنى ككل موحد.

والمسرحية غير التقليدية شأنها شأن المسرحية التقليدية تفرض قوانين تطورها النابعة من داخلها والخاصة بها، وتفرض بالتالى قاعدة أو قواعد تطورها. وفى النار والزيتون لا نعى كمشاهدين إلا قاعدة واحدة من القواعد التى يتم على أساسها الربط بين المشاهد المختلفة، والعرض يرسى هذه القاعدة، ولكن ما نكاد نمسك بها حتى يفلتها، ولا يعود إليها إلا فى النهاية، وقد أصابنا من التشتت وفقدان الاتجاه الكثير.

يقوم عرض النار والزيتون على عدد كبير من المشاهد المتباينة زمانيا ومكانيا، يربط الرواة، وهم الشاب الأول والثانى والفتاة، بينها أحيانا، ولا يربطون بينها فى أغلب الأحيان. ومن ثم فالمشاهد لا يتقبل الرواة كعامل يشكل قاعدة تتحكم وتوجه الانتقال السريع من مشهد إلى مشهد فى اتجاه واحد، وكقاعدة تصلح بالتالى كأساس لإضفاء المعنى على هذا الاتجاه. ويتم الانتقال أحيانا بين مشهد ومشهد على أساس عامل التشابه أو التضاد بين حالة شعورية أو فكرية وأخرى شعورية أو فكرية، كما يحدث مثلا عندما ننتقل من وجهة النظر العربية إلى وجهة النظر الإسرائيلية ومن هذا المعسكر إلى ذاك. ولكن عامل التشابه والتضاد لا يعمم، فهو يستخدم حينا ويسقط فى أغلب الأحيان، ولا يكتسب لذلك حكم القاعدة النمطية التى ترشد المشاهد وتعينه على الربط.

ويزيد الأمر تعقيدا أن العرض غنى بالمستويات، لا المكانية والزمانية منها فحسب، بل الفنية أيضا، فنحن نجد أنفسنا إزاء ثلاثة

مستويات فنية، هى التسجيلى أو الوثائقى، والتعبيرى، والواقعى.
ونحن نجد أنفسنا أولا إزاء المستوى التسجيلى الوثائقى والتقريرى الذى يقدم للعرض أبعاد القضية فى ماضيها وحاضرها ووضعها فى ظل الثورة العالمية، وإزاء الصهيونية والامبريالية العالمية. وأهدافها فى تحرير الأرض والإنسان الذى يعيش على أرض فلسطين عربيا كان أم يهوديا. وهذا المستوى التسجيلى يتخذ أكثر من نمط يتم عن طريقه العرض، فهناك نمط الشاب الأول والثانى والفتاة الذين يتبادلون فيما بينهم بصوت تقريرى التعليق أو ذكر الحقائق، وهناك القائد والمذيعة العربية، والضابط والمذيعة الإسرائيلية أو الألمانية الغربية. وهناك الضباط والشهود الإسرائيليون، وما إلى ذلك.

ونحن نجد أنفسنا ثانيا إزاء الأسلوب التعبيرى الذى يتحول بمقتضاه الفرد فيصبح رمزا لشعب بأكمله، والذى يختلط بمقتضاه الخاص بالعام، والحلم بالحقيقة فى محاولة لإضفاء صفة العمومية على ما هو خاص. وبمقتضى هذا الأسلوب التعبيرى تتحرك الحركة المسرحية إلى وسيلة للتجسيم، ويوجز الإيماء ما يمكن أن يقال فى عشرات من الجمل، وتستحيل الرقصة سواء أكانت رقصة غضب أم ابتهاج أم تدريب وكذلك الغنوة إلى جزء عضوى لا ينفصل عن المعنى العام.

ونحن نجد أنفسنا ثالثا إزاء المستوى الواقعى أو الفردى، وعلى هذا المستوى نرقب أربعة من الفدائيين يبرز من بينهم أبوشريف، وهم يقومون على طول المسرحية بعملية من العمليات ضد العدو. وعلى هذا

المستوى نلمس شخصيات لها خصوصيتها الشديدة التخصيص، ولها في ذات الوقت صفتها التمثيلية.

وعلى هذا المستوى الأخير نستطيع أن نمسك كمشاهدين بقاعدة تصلح أساسا للربط بين المشاهد المختلفة ويعتمد عليها العرض فعلا أكثر مما يعتمد على ما عداها في الربط بين المشاهد المختلفة. ولو دعمت هذه القاعدة بما فيه الكفاية لاكتملت للمسرحية الوحدة الفنية المفتقدة.

***

نستطيع أن نتتبع فيما نتتبع من قواعد يخضع لها التطور المسرحي في النار والزيتون قضية خاصة تتطور في ظل القضية الفلسطينية . وهذا الخط الذي يعتمد على التسلسل المنطقي يحمل الحدث من نقطة إلى نقطة. فنحن نلتقي بأبو شريف وهو يستعد ومجموعة من زملائه لنسف مصنع الذخيرة، وهو يصاب بجرح، وهو يعاود الهجوم على مجموعة من الإسرائيليين، وهو يستشهد في آخر الحدث، ونحن نتتبعه في الفصل الأول وفي الفصل الثاني، في مسرحية مكونة من فصلين.

وبمجرد أن ينتهي تقديم المُنشدين العرض للجمهور، وبمجرد أن ينتهي الجزء التسجيلي الذي يعرض لأبعاد القضية الفلسطينية في اللحظة الراهنة، يبدأ الخط الذي يمثله أبوشريف يفصح عن نفسه. فنحن نلتقي بأربعة من الفدائيين الفلسطينيين يتأهبون لنسف مصنع من الذخيرة في الأرض المحتلة. ومن بين الفدائيين الأربعة يلقى الضوء

على أبوشريف الذى حَمَلته أمه برتقالة ليزرعها على قبر أبيه، وحَمَّلته الأيام توترا يثير القلق فى نفس قائده فينصحه وهو مقدم على عملية نسف المصنع بالاسترخاء:

القائد - والله مابعرف ايش الصهاينة عملوا معك أو مع عيلتك. لكن ما بحبش أشوفك تتوتر فى التمام.

ونحن لا نعرف مثلما لا يعرف القائد ما فعله الصهاينة فى أبوشريف، ولا العوامل الماضية فى حياته التى تجعله دون زملائه متوهجا دائم التوهج، متوترا دائم التوتر، ولكننا سنعرف تدريجيا وجزءا بعد جزء إلى أن تكتمل معرفتنا بالأمر فى نهاية الحدث، ومعرفتنا تكتمل بهذه الشخصية الحية التى أبدع المؤلف خلقها.

ويتضح جزء من ماضى أبوشريف عن طريق الحلم فى المشهد التالى مباشرة على مشهد نسف مصنع الذخيرة الذى يصاب فيه أبوشريف إصابة بسيطة، ويصيب مجندة إسرائيلية فى ذات الوقت. ويكون العرض قد مر بالمستويات الثلاثة التى يستخدمها، ونكون قد انتقلنا من المستوى التسجيلى الذى يبدأ به العرض إلى المستوى الواقعى الذى يستوعب مشهد الفدائيين وهم ينسفون مصنع الذخيرة إلى المستوى التعبيرى الذى يستخدم فيما يستخدم الحلم.

وأبوشريف يقع فى غيبوبة إثر اصابته، يحلم خلالها: فها هو يعود إلى بيته، الذى لم يعد بيته، وها هو يجد فيه نتاليا أو ناديه. وهو فى البداية لا يعرف فى نتاليا المجندة الإسرائيلية التى أصابها بالرصاص، بل رفيقة الطفولة والصبا، وهى فى البداية لا تعرف فيه

الفدائى الفلسطينى الذى أطلقت عليه النار أمام مصنع الذخيرة، بل الصديق القديم الذى اتخذت من أمه أما، ومن أبيه أبا، ومن بيته بيتا قبل أن يهاجر وأمه من الأرض المحتلة. وللحظة يسود الود، ود الصبا، يوم كان الاثنان جيرانا وإخوة، ولكن اللحظة العابرة لا تلبث أن تتبدد أمام الواقع المر الذى خلقته الصهيونية العنصرية والقوة الاستعمارية يوم خلقت إسرائيل. فها هى نتاليا تكتشف فى صديق الصبا الفدائى الفلسطينى الذى أرادت أن ترديه قتيلا أمام مصنع الذخيرة، وها هى تستدعى قوات البوليس الإسرائيلى، حيث يجمع البوليس كل سكان البلدة من العرب، الرجال والنساء والأطفال.

ولن نلتقى بأبوشريف وهو يفيق من غيبوبته إلا بعد فترة طويلة، والمستوى التعبيرى الذى يقوم على الحلم يندمج مع المستوى التسجيلى لتستحيل ساحة الإبادة التى يحلم بها أبو شريف إلى كل ساحه أبيد فيها الفلسطينيون، والمذبحة التى تسجل ايمائيا ليست بمذبحة معينة، بل كل المذابح التى أدارها الإسرائيليون، واللحظة لم تعد اللحظة بل كل اللحظات الماضية التى بدأت بها الصهيونية مخططها الهادف إلى إجلاء الفلسطينيين عن أرضهم، والذى تضمن فيما تضمن حملة إبادة واسعة، وحملة دعاية مخططة تُضخم من أبعاد هذه الإبادة وتستهدف إدخال الرعب فى قلوب الفلسطينيين ودفعهم إلى الهجرة خوفا من الفناء، والدائرة تكتمل مرورا بمذبحة بلد العباسة، وبلدة ناصر الدين وطبرية وعش الزيتون وبيت خورى وحواش ودير ياسين سنة ١٩٤٨ إلى قليقلة وطولكرم وبلدة النطرون سنة ١٩٦٧، والدائرة تتسع متجاوزة أرض فلسطين إلى أرض سوريا

والأردن ومصر، والاتساع يتجسم ايمائيا كما يتجسم الاكتمال إيمائيا، والطيارون الإسرائيليون الأربعة يغنون:

بعد البحر الغربى

ورا النهر الشرقى

مصر وسوريا والأردن

اهدم دمر احرق اضرب

قواتنا الجوية

قواتنا الأرضية

تطلق نار النار النار.

والهدف فى الحالتين واحد، هدف الاستعمار الاستيطانى الذى يستهدف فرض السيادة علي الأرض بعد إجلاء أصحاب الأرض عنها، وهدف الاستعمار الاستيطانى المتحالف مع الاحتكارات العالمية، والذى يستهدف تحويل الأرض العربية إلى سوق لهذه الاحتكارات، والمواطن العربى، أو أرخص يد عاملة فى العالم، إلى خادم للفنيين الإسرائيليين والغربيين.

ولن نلتقى بأبو شريف وهو يفيق من غيبوبته، الا بعد أن يعود الاسلوب التعبيرى ليسيطر على الخشبة، بعد أن انحسر لحظة مفسحا للأسلوب التسجيلى الفرصة لتتبع العوامل التاريخية للقضية الفلسطينية بداية من وعد بلفور وهجرة مليون فلسطينى عام ١٩٤٨،

ونهاية بهجرة نصف مليون آخر فى عدوان عام ٦٧. والأسلوب التعبيرى يعود، ليجسم انفجارا للقضية التى انحبست عشرين عاما أملا فى يقظة الرأى العالمى حينا، وفى العون العربى حينا آخر، والعائدة سلمى تطلق الصرخة، والصرخة صرخة فلسطين، فسلمى تستحيل بمقتضى الأسلوب التعبيرى إلى كل صوت فلسطينى، والمغنون يدعمون هوية سلمى كفلسطين، وقصيدة محمود درويش التى يختلط فيها الأسى بالاعتداد تجاوب صرخة الغضب التى تطلقها، سلمى التى:

تبقى رغم رحلتها

ورغم مواجع الأسلاك والاشواك

تبقى دائما خضراء.

سلمى التى تهيب بنا وبأبوشريف أيضا وهو يفيق من غيبوبته: ألا نبكى، أن نغضب، أن نتخلى عن الرحمة مع من لا يعرفون الرحمة. وأبوشريف الآن قد انسحب بعد نسف المصنع مع زملائه إلى موقع آخر فى توقع لهجوم إسرائيلى، وهو يدرك وهو يفيق من الحلم أنه أطلق النار على رفيقة صباه، والزملاء يداعبونه ويسألونه من بدأ إطلاق النار على الآخر، وهو لا يعرف أنه كشف عن صدره للعدو تحت وطأة المفاجأة، والقائد يجد من واجبه أن يطمئن أبوشريف، فهو قد ظل يطلق النار على العدو وهو جريح مثلما يفعل أربعة رجال، ولكنه فى ذات الوقت يجد من واجبه أن يحذره من جديد من العوامل المتناقضة التى تصطرع فى كيانه.

يقول القائد :

- علشان تحارب ها العدو المجرم يلزم تكون قاصم.

ونحن نعلم الآن عاملا من العوامل التى تخلق فى أبوشريف التوهج والتوتر معا، ولكننا لا نعلم كل العوامل. والإسرائيليون من خلال الميكرفون يطلبون من أبناء فتح التسليم، وأبوشريف يصيح جذلا: بدى أخطب. فالرصاص وحده لا يكفى ليعبر عما يعتمل فى نفس هذا الفتى من متناقضات لا يطيقها إنسان، وهو يريد أن يرد على الصهاينة بالكلمات مثلما يرد عليهم بالرصاص، وزميل له يسخر منه:

- ها الزلمه بده ميكرفون مثل اللى مع الصهاينة يخطب.

وأبوشريف يحكى لزملائه، فى انتظار هجوم العدو، أكثر من حكاية متنقلا بنا من مستوى زمانى ومكانى إلى آخر، فها هو يخطب فى برلين الغربية فى أعقاب هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧، يتصدى لمسيرة المظاهرات المبتهجة بانتصار إسرائيل وها هو فى سجن صرفند فى إسرائيل ذاتها قبل ذلك بفترة، وجريمته فى الحالتين واحدة، إصراره على هويته كفلسطينى.

والأسلوب الآن ينتقل من المستوى الواقعى الذى يرصد حديث الفدائيين الضاحك إلى المستوى التعبيرى الإيمائى مرة أخرى، ممهدا الطريق للخروج من الخاص إلى العام، من الفردى إلى المستوى الذى يتحول بمقتضاه الفرد إلى كل إنسان. والمذيعة فى ألمانيا الغربية التى توجه الأسئلة إلى أبوشريف هى نفس المذيعة الإسرائيلية التى توجه

الاسئلة فى سجن صرفند، وهى ممثلة الاتهام فى المحكمة التى تحاكمه بتهمة التسلل إلى أرضه. والقاضى الإسرائيلى، هو نفسه سائح الطبقة الوسطى الإنجليزى الخائف من وطأة نفوذ الصهيونية واللامبالى. وهو المليونير الصهيونى الأمريكى الذى يشغل رءوس أمواله فى إسرائيل، وهو مجموعة المستغلين والخائفين واللامبالين الذين جعلوا ويجعلون مأساة فلسطين ممكنة. والمتهم أبوشريف هو كل من يصر على هويته كفلسطينى لا يخضع للتهديد ولا للإغراء وهو يصرخ فى نهاية المحاكمة ملقيا بصرخته فى وجه العالم أجمع: فلسطينى.

والصوت الآن ليس صوت أبوشريف والفصل الأول من مسرحيته ذات فصلين يؤذن بالانتهاء، بل هو صوت كل فلسطينى، فهو صوت التلميذة الفلسطينية تستشهد وهى تلقى قنبلتها، وصوت الشهداء شهيدا بعد شهيد، وصوت أهالى الشهداء الذين يستعدون لمزيد من الفداء من أجل استعادة الهوية المفقودة، وصوت نسائى يصدر من الميكرفون، صوت مُحمل يجمع هذه الاصوات جميعا يعلن انتهاء المذلة والاستكانة وبدء الفداء وذلك بحرق هوية اللاجىء واستعادة هوية الفلسطينى.

وسيطول انتظارنا لابوشريف وزملائه، فلن يظهروا إلا قرابة نهاية الفصل الثانى، وسنفتقد الخط السردى الرفيع الذى حافظ عليه الكاتب طوال الفصل الاول، وسنتساءل حين نستعيده لم تأخر؟ وسنلقى الاجابة إذا ما تمعنا فى النص، ولكننا سنفتقدها على خشبة المسرح.

***

وقرابة نهاية المسرحية، سنلتقى بأبوشريف وزملائه، والمطاردة مازالت مستمرة بينهم وبين العدو، وميكرفون العدو يكرر نفس العبارات التى كان يكررها فى المشهد السابق: سلموا يا أولاد فتح. أى أننا نبدأ فى الخيط السردى من حيث انتهينا. والمواجهة بين الطرفين أصبحت الآن حتمية، وأبوشريف يصمم أن يكون هو دون الآخرين الذى يفجر القنبلة بين أفراد العدو، والقائد يمانع مداعبا أبوشريف:

- بأخاف يا أبوشريف تقف تخطب فى الصهاينة

وأبو شريف يعد ألا يخطب وزميل آخر يعترض:

- هادا بيرميهم ببرتقالة أمه.

ويلين القائد وأبوشريف يصمم، غير أن القلق لا يلبث أن يعترى القائد مثلما يعترينا، وأبوشريف يقول وهو يخرج بالقنبلة: سلم لى على أمى. ويؤدى أبوشريف مهمته فى نجاح مصيبا لجانب من أفراد العدو ومشتتا للبقية، ولكنه يصاب إصابة قاتلة، كان من الممكن تجنبها، لو لم يسترع انتباه العدو بصيحة وهو يلقى القنبلة:

- أولاد فتّح بيسلموا عليكم يا قتلة.

وحين يسأل أبوشريف قبل أن يستشهد لم صاح، يجيب، يكشف عما فى باطنه لأول مرة: ما حد بيرصد شعور الفلسطينى، حقده وحبه، براءته وضراوته، غربته خارج وطنه وغربته بوطنه، ما حدا يعرف كيف بيسرى الفدائى بين ها المشاعر المتناقضة داخل نفسه

حتى ليحافظ على يده ثابتة ع بندقيته. وعينه صاحية لهدفه. شو بيسوى الفدائى فى ها المشاعر حتى ليحافظ ع اتزانه واعتدال نفسه واستقامة سلوكه.. ماحدا يعرف إلا الظاهر يا رفاقى.

وقبل أن يستشهد يتغلب أبو شريف على انطلاقته العاطفية ليقدم بلاغه الرسمى إلى قائده، البلاغ الظاهرى الذى لا يصلنا غيره: أربعة مصابين من الاعداء، وشهيد واحد من قوى العاصفة الفلسطينية. «انتهى البلاغ».

وينتقل الاسلوب من المستوى الواقعى إلى المستوى التعبيرى لنرى أبوشريف الميت الحى يزرع شجرة البرتقال على قبر أبيه، والشجرة تنمو والأب مات ولم يمت وكذلك الابن، وجنازة أبوشريف التى تنتهى بها المسرحية عرس، كل شهيد، يفتح بدمه طريق العودة.

***

وحين يذكر أبوشريف لحارس المقبرة اسم الأب، القاسمى، وحين يحدد يوم ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦، كيوم وفاة ابيه، يتعين علينا أن نتعرف على هذا التاريخ كتاريخ مذبحة كفر قاسم، التى أغتيل فيها ٤٣ عربيا وهم عائدون من عملهم. وهنا وهنا فقط يرتبط الخط الخاص بالخط العام، وندرك لم احتلت مذبحة كفر قاسم وعمليات الاضطهاد العنصرى التى يتعرض لها العرب المقيمون فى إسرائيل الجزء الأكبر من الفصل الثانى. وهنا وهنا فقط تكتمل معرفتنا بمجموعة العوامل التى صنعت من أبو شريف هذا الإنسان المتوهج المتوتر معا، الذى ينبض كيانه بمتناقضات يصعب أن يطيقها كيان إنسان. فأبوشريف

نشأ طفلا وصبيا فى الأرض العربية التى ارتفع عليها العلم الإسرائيلى بداية من سنة ١٩٤٨، وفى كفر قاسم على وجه التحديد. وأبوشريف، عرف ربما دون زملائه، معنى أن يكون الانسان غريبا داخل وطنه وخارج وطنه على السواء، معنى أن يحب الإنسان إلى حد التفجر، وأن يكره إلى حد التفجر، أن يحب الأرض وأن يحقد على محتلى الأرض، معنى أن يتلطم وأن يتشرد وأن يتيتم داخل وطنه، معنى أن يسقط الأب فاقد النطق ذات ليلة، دون أن يدرى أنه سيسقط، دون أن يرتكب ذنبا، دون أن يطلق حتى صيحة احتجاج. بلا سبب، بلا سبب على الإطلاق. معنى أن يعود الإنسان متسللا فى الظلمة إلى أرض هى أرضه، ومغتصبوا الأرض يعربدون تحت ضوء المصابيح، أن يطلق النار على شجرة هى ملعب صباه، وهنا وهنا فقط تستكمل كلمات أبوشريف التى ألقاها قبل أن يستشهد كل أبعادها وكل معانيها، تلك الأبعاد والمعانى التى لا تنسى.

وكل هذا التأثير الفنى يعتمد على الربط بين تاريخين، تاريخ يذكره أبوشريف بصورة عابرة لحارس المقبرة وتاريخ مذبحة كفر قاسم فى ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٦. وأعترف أن هذا الربط قد فاتنى فى العرض، ولم أتوصل إليه الا بالرجوع إلى النص، وأعتقد أنه فات عددا كبيرا من المشاهدين، وأنه كان فى حاجة إلى مزيد من التوكيد سهواء فى النص أو فى العرض.

ولان العرض يتضمن فيما يتضمن خيطا سرديا، ولأنه يستوعب فيما يستوعب قضية فردية فى ظل قضية عامة هى القضية

الفلسطينية، فمن المفروض أن يلتزم الكاتب والمخرج معا بتوضيح هذا الخط وبالحرص على استمراره من البداية إلى النهاية، وخاصة وأنه يرتبط ارتباطا عضويا بالقضية ككل، ويمدها ويستمد منها فى ذات الوقت المعنى. وربما لو استحدث العرض مشهدا يتتبع أبوشريف فى فترة مبكرة من الفصل الثاني، وأكد الارتباط ما بين الخاص والعام فى المشهد الأخير لاستقام خط السرد المنطقى، ولما شعرنا بالتشتت وبفقدان الاتجاه، وبالصعوبة، وبالغموض الذى اشتكى منه البعض، لفترة طويلة فى الفصل الثاني. وقد يثير هذا الاحتجاج الاعتراض بأن العرض لا يلتزم بالسرد المنطقى كقاعدة، ومن ثم فمن التجنى المطالبة بتوكيد خيط السرد المنطقى. والرد على الاحتجاج هو أن العرض يلتزم فيما يلتزم بخط سرد منطقى، وأنه لا يقدم قاعدة بديلة تتحكم فى الانتقال من مشهد إلى مشهد، وتوضح نمط هذا الانتقال بحيث يتلقاه المشاهد كنمط، يوجهه ويعينه على إدراج الجزئيات فى كليات، أو على إدراج مجموعة المشاهد فى كل متكامل.

ولعل هذا يفسر لم سمعت أكثر من مشاهد للنار والزيتون يصف المسرحية بأنها عرض جيد مع التوكيد على استخدام تعبير العرض دون تعبير المسرحية، ولم وجدت نفسى دون وعى أكرر بلا وعى نفس العبارة بعد أن شاهدت المسرحية: عرض جيد. ولا يشكل هذا الرأى انتقاصا من قيمة العمل كعمل فني، ولا من قيمة الشكل الذى استخدمه العمل كشكل صالح لمعالجة مثل القضية التى يعالجها. ولكنه يشكل افتقادا للقاعدة التى تتيح للمشاهد تجميع المشاهد فى كل متكامل، وتعبيرا عن الحاجة الماسة إلى توكيد هذه القاعدة.

***

وقد كتب الفريد فرج نصا عن القضية الفلسطينية على قدر كبير من النضوج والتكامل الفكرى، نص توّحده وحدة فكرية شاملة ويدعمه إلمام نظرى كامل بالقضية إلى جانب معرفة حية بالتجربة. وقد كتب هذا النص في صورة فنية طموح لعلها تتجاوز إمكانيات المسرح المصرى، وعلى صورة تركيبية معقدة لعلها مالت إلى الإفراط فى استخدام حيل تكنيكية أعقد مما يتحمله هذا المسرح.

وإزاء عرض، تغلب عليه صفة العرض، يصبح من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل أن يذهب الإنسان إلى أن استخدام خيال الظل مثلا كان فعالا فى النص، وفقد فعاليته فى العرض، أو أن اللوحات السينمائية فقدت فعاليتها فى العرض كأداة معلقة أو مكملة للنص. فالأشياء هنا، ووفقا لهذا النوع من المعالجة الفنية، تبقى مجردة ولا نستطيع أن نحكم على فاعليتها الا بعد أن تتجسد على خشبة المسرح.

ونستطيع أن نقول أن سعد أردش قد أستطاع أن يقدم عرضا جيدا فى حدود إمكانيات المسرح المصرى المادية والبشرية معا. وإن لم يبرأ العرض من الشوائب نتيجة لضعف بعض هذه الإمكانيات، ولازدحام الخشبة بأساليب لم يغتن بها العرض فى كثير، ولم يصب من تعددها المتفرج الا بالتشتت.

وقد احتلت ثلاث شاشات لعرض الصور الفوتوغرافية والأرقام والإحصائيات مقدمة المسرح وجانبيه، واستخدمت وسطاهما بالإضافة إلى ذلك كشاشة لخيال الظل. وأستطيع أن أقول إن قامات

الممثلين قد حجبت عنى معظم الصور التى عرضت على الشاشة الوسطى، مع أنى كنت أجلس فى الصفوف الأمامية من الصالة. وأن الشاشتين على اليمين واليسار لم يضيفا الا القليل كأدوات لتعميق المعنى. وكان من الممكن الاكتفاء بلوحة واحدة تُستخدم لإبراز التواريخ والأسماء والإحصائيات اللازمة للعرض، وربما خفف هذا الاكتفاء من الشعور بالتشتت، وبازدحام خشبة المسرح بهذا التعدد من الأساليب الفنية. ولو كانت خشبة المسرح واسعة، ولو أتيحت لها الإمكانيات التى تسهل إبراز اللوحات فى الوقت الملائم وإخفائها فربما جاء المجهود المبذول فى هذا الاتجاه أكثر فاعلية.

وبينما بقى العرض الفوتوغرافى وخيال الظل خارجا عن العرض أو كاد، اندرجت فيه الرقصات والاغانى اندراجا عضويا. وربما لم تكن الرقصات برقصات مثالية من الناحية الجمالية لا من ناحية التصميم ولا التنفيذ، وربما تطلبت راقصين وراقصات على قدر أكبر من اللياقة البدنية والمهارة الفنية، ولكنها أيا كانت الحال قد أدت هدفها من حيث هى رقصات تعتمد على الحركة الموحية المرتبطة بالمعنى، ومن حيث هى قد ساهمت مع غيرها من الأساليب فى إحداث التلوّن المطلوب فى النغمة السائدة.

وربما كانت الأغانى أنجح من الرقصات، وخاصة تلك التى اعتمدت على كلمات الشاعر محمود درويش، وقد افتقدت الأغانى التى وضعها ألفريد فرج الشاعرية، رغم أن أسلوبه يبلغ أحيانا درجة الإبداع الشاعرى فى أكثر من موضع من النص. ولعله فضل أن

يجنح إلى المباشرة والبساطة فى توجيه الخطاب إلى الجمهور، معتمدا على المزج بين هذه البساطة والشاعرية فى كلمات محمود درويش. وقد ساهمت الموسيقى من تأليف على إسماعيل فى تمهيد الجو الملائم والانتقال الدائب فى المسرحية.

ومع تقديرى للجهد الذى بذلته المجموعة، فقد انعقد التميّز للأصوات الفردية دون صوت المجموعة وبرزت سهير حشمت كصاحبة صوت مدرب ومثقف جدير بالحب والاحترام.

وقد نجح سعد أرديش فى تحريك المجموعات ذلك التحريك الموحى بالمعنى وذلك أغنى النص إلى حد كبير، كما نجح أيضا فى تنفيذ المناظر التى تعتمد على التمثيل الإيمائى والحركة الموحية، وأذكر فى هذا الصدد مذبحة كفرقاسم، التى أستطاع أن يحتفظ لها بالطابع الإيمائى دون الانفعالى متمشيا مع نص يتجه إلى عقل المشاهد.

وقد وفر سعد أردش للعرض عناصر النجاح من حيث أخضع عناصر العرض للمجموعة البشرية ووضع هذه المجموعة فى موضع الصدارة والاهمية، ومن حيث وفق فى اختيار الشخص الملائم للدور الملائم، ومن حيث دفع إلى المقدمة بمجموعة من الممثلين والممثلات الشبان، يعتبر معظمهم من الصف الثانى.

وأود أن أذكر هنا، دون أن انتقص من الدور الذى قامت به المجموعة ككل محمود الحدينى فى دور أبوشريف، ومحمود ياسين فى دور الفتى الاول، وأشرف عبدالغفور فى دور الفتى الثانى ونادية رشاد فى دور الفتاة وصبرى عبدالعزيز الذى قام بأكثر من دور

وكذلك رجاء حسين. أما نجاة على التى قامت بدور العائدة سلمى، فربما رأيتها على المسرح أكثر من مرة، ولكن ربما لم تتح لها من قبل مثل هذه الفرصة. وهى فى اعتقادى اكتشاف نادر بشخصيتها القوية المعتدة وبقدرتها على التحكم فى صوتها وتلوينه، بلا أدنى وقوع فى الميلودرامية. وقد جعلتنا نأسى وهى تأسى، ونغضب وهى تغضب، وانتزعت احترامنا لأساها وغضبها معها.

***

وبعد فقد استطاع كل من ألفريد فرج وسعد أردش مع مجموعة ممتازة من الممثلين والفنيين. أن يمتعونا بعرض جيد، وأن يجعلونا طرفا فى حوار مثمر عن القضية الفلسطينية، وأن يمسكوا بنبض الشعب الفلسطينى، وأن يرسموا له ولقضيته صورة نابعة بالصدق والحيوية. وهذا فى حد ذاته توفيق كبير.

المسرح ، مايو - ويونيو ١٩٧٠

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١١٠٦٨/١٩٩٤

I.S.B.N. 977-01-4210-7

تقدم مجموعة «أضواء» دراسات وكتابات وقراءات نقدية، قديمة وحديثة، كتبت على امتداد ربع قرن وتتطرق إلى مجالات الرواية والقصة القصيرة والمسرح بنصوصه وعروضه. وتشكل هذه المختارات إطلالة متكاملة على مسيرة لطيفة الزيات النقدية وعلى إنجازها المتميز فى مجالى النقد النظرى والتطبيقى.

والناقدة لطيفة الزيات تخلص للنص الفنى بمدى ماتخلص للقارئ وتمنح كليهما من حسها النقدى والجمالى الفائق ومن بصيرتها النفاذة إلى أسرار العمل الفنى، ومن منهجها النقدى الذى يقوم على تحليل النص تحليلاً دقيقاً، دون أن تفقده صلته الحميمة بالواقع الموضوعى الذى ينبع منه وإليه يعود. وتحرص لطيفة الزيات، شأنها فى كل كتاباتها أن تصل إلى القارىء فى يسر وليونه لكى يشاطرها رؤيتها للعمل الفنى، ولكى يتمتع بنواحى الجمال فيه.

٦٢٥ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب